Lehrbuch der Fuge.

Anleitung zur Komposition derselben

und

zu den sie vorbereitenden Studien

in den Nachahmungen und in dem Canon

zunächst

für den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig

bearbeitet

von

Ernst Friedrich Richter,

Universitäts-Musikdirector, Organist zu St. Nicolai und Lehrer am Conservatorium der Musik.

Zweite Auflage.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1868.



N.

Lehrbuch der Fuge.

Anleitung zur Composition derselben

und

zu den sie vorbereitenden Studien

in den Nachahmungen und in dem Canon,

zunächst

für den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig

bearbeitet von

Ernst Friedrich Richter,

Universitäts-Musikdirector, Organist zu St. Nicolai und Lehrer am Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Zweite Auflage.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1868.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Das Bedürfniss, Schülern der höhern theoretischen Classen des hiesigen Conservatoriums der Musik eine schriftliche Darstellung der Disciplinen zu geben, welche als Grundlage und zur Repetition denselben stets zugänglich sei, veranlasste mich vor einigen Jahren, dieses Lehrbuch der Fuge und der mit ihr in Verbindung stehenden Formen des Canons u. s. w. zu verfassen. Dieser specielle Zweck musste natürlich auf die Art der Darstellung von Einfluss sein, da es, wie mein so freundlich aufgenommenes Lehrbuch der Harmonie, im eigentlichen Sinne des Wortes ein Lehrbuch für die höhern theoretischen Studien werden sollte, welches methodisch von dem Einzelnen zum Ganzen führt und Anleitung giebt. In dieser Beziehung will ich wiederholen, was ich in dem Vorwort zur ersten Auflage zur Erläuterung beigefügt habe:

»Was die Einrichtung des gegenwärtigen Lehrbuchs betrifft, so mag vorausgeschickt werden, dass in demselben auf den technischen Theil die grössere Rücksicht genommen worden ist, nach dem schon früher ausgesprochenen Grundsatz, dass man mit den ästhetischen Forderungen einer Kunstleistung nicht beginnen, sie hauptsächlich nicht eher pflegen könne und dürfe, ehe man nicht einen sichern Boden gewonnen und die mechanischen Mittel zur Erreichung bestimmter Zwecke kennen und richtig brauchen gelernt habe. Wenn es ferner meine Absicht war, eine möglichst vollständige Darstellung der Fuge und ihrer Arten zu geben, so habe ich dies zu erreichen gesucht in einer kurzen Erläuterung der wichtigsten Punkte, verbunden mit Andeutungen für eine zweckmässige Bearbeitung derselben, wodurch das Buch als wirkliches Lehrbuch sowohl durch übersichtliche Darstellung aller Bestandtheile, als auch durch Vermeidung aller, nur den Umfang desselben vergrössernden, weitläufigen Beschreibungen sich als praktisch und zur Anleitung geeignet erweisen dürfte. — Es mag mir erlaubt sein, hierauf einiges Gewicht zu legen, da eine blosse Darstellung und Beschreibung der Fuge allein, wie sie sich in andern Büchern mitunter in trefflicher Weise findet, nicht beabsichtigt wurde, sondern zugleich eine möglichst genaue Darlegung der Methode der Studien zur sichern Erreichung des Zieles, die in den meisten Anleitungen zur Fuge fehlt, oder in Ver-

bindung mit andern Uebungen und Bestrebungen gebracht ist, die ihr nicht selten die ihr gebührende Aufmerksamkeit und den nöthigen Zusammenhang entziehen. Die Methode des Unterrichts, soweit sie durch die Anordnung des Buches erkennbar ist, stützt sich auf vieljährige Erfahrung, die mir in ihren Resultaten erfolgreich erschienen ist.«

Die gegenwärtige Auflage enthält keine wesentliche Veränderung in der Anlage des Buches, da mir die angenommene Methode immer die sichersten Resultate gewährte. Ein Gegenstand jedoch, dessen Erklärung mir mangelhaft erschien, hat eine vollständige Umarbeitung erhalten: die Lehre vom Gefährten. Das Ungleichmässige der Anleitung zur Bildung des Gefährten in Dur beziehentlich in Moll in der frühern Auflage war mir stets ein fühlbarer Mangel. Während bei dem Gefährten in Moll das Hauptgewicht auf die Bedeutung der Terztöne der drei Hauptdreiklänge gelegt war, folgte die Darstellung des Gefährten in Dur grösstentheils der alten Lehre, die, wie in so vielen andern Fällen, wohl zum richtigen Ziele gelangte, aber in unklarer Darstellungsweise einen weiten Weg einschlug und den Kernpunkt umging oder nicht erkannte. Die Einsicht in die klare und einfache Darlegung desselben Gegenstandes, welche mein verehrter Freund Dr. Hauptmann vor einigen Jahren veröffentlichte, verschaffte mir die Genugthuung, in den wesentlichen Punkten Gleiches aufgefunden zu haben, nur mit dem Unterschied, dass ich das, was mir in den Moll-Themen so deutlich hervortrat, nicht zugleich, wie bei ihm geschehen, auch in Dur als Kriterium gelten liess. Dies ist nun in gegenwärtiger Auflage geschehen und ich hoffe, dass durch die dadurch bewirkte Gleichartigkeit der Erklärung der an sich schwierige Gegenstand in fasslicher Weise abgehandelt ist.

Wenn es mir zunächst darum zu thun war, den eigenen Schülern ein Hilfsmittel in die Hand zu geben, so habe ich auch bei diesem Buch die Freude gehabt, in weitern Kreisen Anerkennung meiner Bestrebung zu finden, und so hoffe ich auch mit dieser zweiten Auflage einen kleinen Beitrag zur Beförderung wahrer Kunstleistung gegeben zu haben.

Leipzig, im December 1867.

Ernst Friedrich Richter.

Inhaltsanzeige.

EINLEITUNG.

Ueber die Methode der Ausbildung in den höhern musikalisch-theoretischen Gegenständen.

Wenn man von dem Grundsatze ausgeht, die Schwierigkeiten, welche die Theorie der Musik im Allgemeinen unleugbar hat, dadurch zu überwinden, dass man der praktischen Anwendung — insofern sie die selbstständige Bildung eines Tonwerks betrifft — von vorn herein viel Raum gewährt, besonders aber die Poesie eines Tonwerks hauptsächlich in den Vordergrund stellt, um den Kunstjünger zu begeistern und zu beleben, und die freilich nicht zu erlassenden abstracten technischen und mechanischen Uebungen eng mit ihr verbindet oder nebenbei gehen lässt, in der Meinung, man müsse den Anfänger sogleich auf die Höhe der Zeit setzen: so würde eine schriftliche Darstellung dieser Art wohl zu interessanten Vorlesungen geeignet, aber nicht für die eigentliche, wirkliche Schule zweckmässig sein. Denn die Schule soll das Leben in rechter Weise vorbereiten und vorhandene Kräfte und Fähigkeiten stufenweise dafür ausbilden, sie ist aber das Leben nicht selbst, welches noch höhere Ansprüche erhebt. Ein solches Verfahren wäre ohngefähr damit zu vergleichen, wenn dem Schüler der Malerei, anstatt ihm die Aufgabe zu stellen, einzelne Figuren oder Theile derselben zunächst correct zeichnen zu lernen, diese Fertigkeit an einer ausgeführten Composition eines vollständigen Bildes nebenbei beigebracht werden sollte, anstatt des Copirens der Meisterwerke, die technische Fertigkeit und Gewandtheit besonders und hauptsächlich an eigenen Erfindungen zu erzielen; oder dem künftigen Baumeister in der Entwerfung von Plänen zu Kunstgebäuden die Regeln der Geometrie, die technischen Grundsätze der Construction eines Bauwerks zu erläutern; oder auch, um bei unserer Kunst stehen zu bleiben, wenn dem Clavierspieler die nothwendigen niedern und höhern mechanischen Uebungen an der Poesie einer Beethoven'schen Sonate handgerecht gemacht werden sollten.

Jede Kunst hat ihren mechanischen Theil, wodurch sie in's Leben tritt, ihr Handwerk, wie Goethe sagt; dieses lerne man erst

tüchtig, damit das Schwerste leichtund zu eigen wird. Die Poesie wird da nicht ausbleiben, wo der Keim derselben vorhanden ist, sie wird nach und nach aufblühen und gedeihen durch tiefere Einsicht in die Geheimnisse der Kunst. Keine Lehrmethode aber wird im Stande sein, den Keim der Poesie selbst zu erzeugen, sie kann ihn nur beleben, wenn sie es zur rechten Zeit thut. Es wird aber niemals der Kunst selbst zum Segen gereichen, wenn das schöne Wort: »der Buchstabe tödtet, der Geist macht lebendig« so missverstanden wird, dass man glaubt, man brauche die Buchstaben sammt ihrer Anwendung zur Sprache, zur Grammatik nur eben nothdürftig zu erlernen, um so schnell wie möglich den lebendigen Geist zu erfassen. Ein solcher Irrthum rächt sich überall früher oder später von selbst.

Diese Ansichten, die theilweise schon in meinem Lehrbuche der Harmonie ausgesprochen sind, auf unsere speciell vorliegenden Gegenstände in Anwendung gebracht, so lässt sich nicht leugnen, dass auf dem Standpunkte, von welchem aus dieselben mit Erfolg studirt werden können, die mechanischen Hilfsmittel schon hinlänglich bereit sein müssen; dass auch die schöpferische Thätigkeit bedeutender dabei in Anwendung kommen wird, als bei den frühern Studien. Es wird aber auch hierbei zunächst nicht verlangt werden können, dass die vorliegenden höhern musikalischen Aufgaben mit vollkommener künstlerisch-poetischer Freiheit behandelt werden, so lange die Kräfte sich nicht an den einzelnen Theilen der musikalischen Formen erprobt und die Theorie dieser nicht gekannt ist. Auch hier hat die Schule zunächst nur auf Kenntniss und Correctheit zu sehen, ehe sie zur Vollendung des Ganzen auf die poetischen Erfordernisse das Hauptgewicht legt.

Anmerkung. Eben so wenig, wie man die Schönheit, das Geistreiche des Einzelnen ohne ihre Bedeutung, ihr Verhältniss zum Ganzen recht würdigen kann (weshalb es meistens ein vergebliches Bemühen mancher Referenten und Recensenten sein wird, durch abgedruckte Notenbeispiele einzelne Stellen, nicht ihrem grammatikalischen, sondern ihrem ästhetischen, geistigen Werthe nach erkennen und fühlen zu lassen), ebensowenig kann das Einzelne allein geistig bedeutend und vollkommen in poetischer Beziehung gearbeitet werden, weil es dies nur durch seine Beziehung, sein Verhältniss zum Ganzen ist und werden kann. Hier kann nur die Forderung der Correctheit vorliegen, und die hat die Schule zuerst zu stellen. Die Schönheit des Kunstwerks ist nichts Anderes als die Vollendung, der Werth des Ganzen, nicht blos der Theile, sondern ihr Verhältniss zum Ganzen.

Die Theorie der Fuge ist es hauptsächlich, die wir studiren wollen (alles Uebrige dient zur Vorbereitung auf dieselbe). Sie müssen wir zuerst kennen lernen, an den Aufgaben tüchtig üben und vorbereiten, ehe wir es unternehmen können, im freien Schaffen eine Fuge zu schreiben. Um dieses Ziel zu erreichen, nützt keine Beschreibung, keine Hinweisung auf die Schönheiten der Fugen Bach's allein, das Ziel will schrittweise durch die äusserste Ausbildung der mechanischen Mittel errungen sein. Aber dabei wird nicht ausgeschlossen bleiben, auf die Schönheiten der Muster hinzuweisen, um den Sinn dafür zu wecken; nur wird das Technische derselben zu-

nächst für uns das Wichtigere sein, um die eigene Fertigkeit zu befördern. Denn so wenig ein Kunstwerk ohne technische Hilfsmittel zu Stande gebracht werden kann oder mit diesen ohne belebenden Geist, so wenig wird es doch der vorbereitenden Schule fruchten, wenn sie in den Vorübungen wirkliche Kunstwerke oder Theile solcher verlangen wollte. Die Schule hat den Beruf, zu erklären, das Erklärte richtig und correct in Ausführung bringen zu lassen, mit Hinweis auf die Anwendung, aber, so lange es den vorbereitenden Gegenständen gilt, ohne besondere Rücksicht auf die Bedingungen und speciellen Forderungen eines Ganzen. — Aber auch darauf darf kein so grosses Gewicht gelegt werden, dass durch eine gleichsam eingeimpfte Begeisterung der Kunstsinn belebt werden, der Schüler empfänglich gemacht, mit andern Worten, durch zeitige Erfolge bei guter Laune erhalten werden müsse, — das wird ein zu schaffendes Tonstück wenig fördern, wenn nicht die Kräfte durch eine strenge Schule bereits tüchtig ausgebildet sind.

Um aus dem Vorstehenden für unsere nächsten Studien die Anwendung zu machen, so wird daraus hervorgehen, dass wir

erstens das Ganze durch die einzelnen Theile kennen lernen wollen;

zweitens diese Theile einer sorgfältigen Bearbeitung unterziehen werden, um zuerst—wenn auch in allgemeiner Beziehung zum Ganzen, doch ohne Beziehung zum Ausdruck einer speciell künstlerischen Idee — mit dem Mechanischen ihrer Bildung in vollkommenster Weise vertraut zu werden; dass wir

drittens dann bei Bearbeitung des Ganzen wieder nicht eine Specialität, eine künstlerisch beabsichtigte Ausdrucksweise für einen besonderen Zweck in's Auge fassen, sondern diejenigen Grundformen aufsuchen werden, die geeignet sind, uns das Verhältniss der Theile zum Ganzen in einfachster Weise kennen und gebrauchen zu lehren, und von welchen aus nach vollständiger Kenntniss und Beherrschung der Mittel der Uebergang zum eigentlichen und speciellen Kunstwerk oder zur Ausführung der wirklich künstlerischen Idee erst möglich und natürlich ist.

Obwohl die Fugenlehre der wichtigste Gegenstand unserer Untersuchung sein wird, so ist doch die sie vorbereitende Lehre von den Nachahmungen nicht allein für diese, sondern für alle Compositionsarten ganz besonders nothwendig. Wir beginnen daher mit dieser, an welche sich der Canon, als zu ihr gehörend, und zugleich eine besondere Compositionsgattung bildend, anschliesst.

Erste Abtheilung.

Die Nachahmungen.

Ueber die Nachahmungen im Allgemeinen.

Die Fuge bedarf mancherlei Vorkenntnisse und Vorbildung. Einer vollständigen Kenntniss und Beherrschung aller harmonischen Combinationen als der ersten Bedingung nicht zu gedenken, setzt sie eine eben so vollständige Uebung in allen Formen des einfachen und doppelten Contrapunktes voraus. Im Besondern aber verlangt sie auch eine Kenntniss und Uebung der verschiedenen Nachahmungen, da diese letztern eben ihren eigentlichen Inhalt bilden.

Nachahmungen (Imitationen) nennt man in der Musik die Nachbildungen eines von einer Stimme begonnenen oder vollendeten Satzes — musikalischen Gedankens — in einer andern Stimme zu einer andern Zeit entweder von derselben Tonstufe oder von anderen Tonstufen aus.

Die Nachahmungen bilden wichtige Bestandtheile eines Tonstücks jeder Gattung. Gründet sich auf sie in gewisser Beziehung die Fortbildung, der Fortgang eines ganzen Tonsatzes, ja oft die formelle Bildung eines einzelnen musikalischen Gedankens, insofern eine und dieselbe Stimme kurze Motive wiederholt, sich gewissermaassen selbst nachahmt; so giebt es Gattungen von Tonstücken, in welchen die Nachahmungen das hauptsächlichste und wesentliche Element bilden, wie z. B. die Fuge. Die Kenntniss der verschiedenen Arten der Nachahmungen und deren gewandte und sichere Ausführung ist daher für jede Compositionsgattung wichtig und wird bei der Bearbeitung der Fuge zur absoluten Nothwendigkeit. Aber auch abgesehen von jeder praktischen Anwendung wird die Lehre von den Nachahmungen, so lange die Musik als wirkliche Kunst ihre Bedeutung behält und nicht zum blossen materiellen, wenn auch

sonst noch so geistreichen Tonspiel wird, ein vorzügliches und nothwendiges Bildungsmittel sein und bleiben.

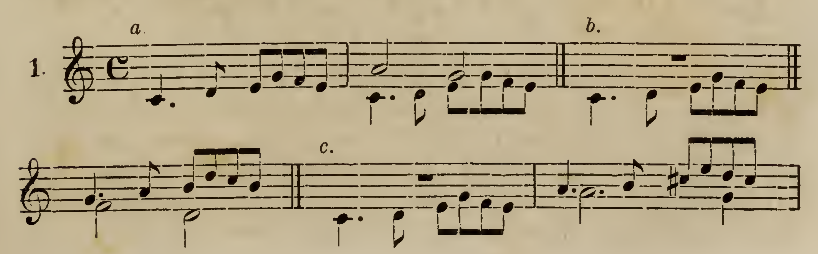
Anmerkung. Es kann hier nicht ausführlich nachgewiesen werden, in wiefern ein Tonstück, welches äusserlich keine Nachahmungen bemerken lässt, doch auf dieselben gegründet sein kann, es zeigt sich aber oft in andern, selbst in solchen vom kleinsten Umfange, die Anwendung derselben sehr deutlich.

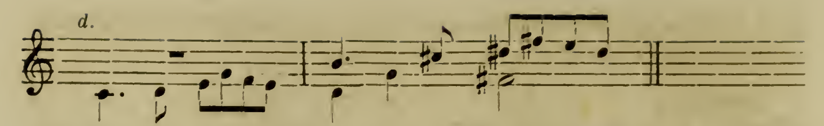
Unter den verschiedenen Arten der Nachahmungen kann man zunächst strenge und freie unterscheiden. Zu den ersten rechnet man eine besondere Musikgattung, die unter dem Namen Canon, d h. das an eine Vorschrift, Vorlage Gebundene, bekannt ist; sodann alle diejenigen Nachbildungen grösserer oder kleinerer musikalischen Gedanken, Sätze (Motive), die sich in ihrer formellen Bildung genau an das Modell halten oder höchstens nur in untergeordneten Dingen von ihm abweichen. Unter die freien Nachahmungen werden sodann alle die gerechnet, die entweder nur einen Theil des Motivs streng wiedergeben, oder sich sonst mannigfache Aenderungen gestatten, ja die bei anderer Gestaltung nur das charakteristisch Melodische des Modells, oder auch blos das Rhythmische desselben einfach wiedergeben.

Erstes Kapitel.

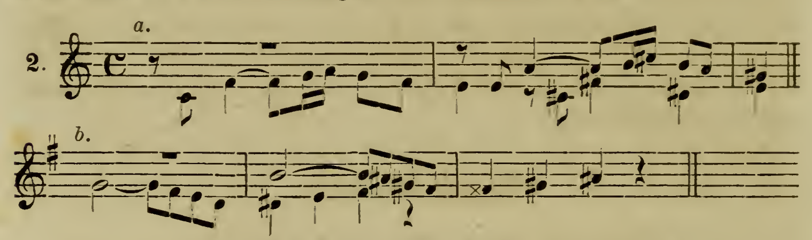
Die strengen Nachahmungen.

Die Ausdehnung des Begriffs streng bedarf einer nähern Bestimmung. Versteht man darunter, ausser der metrisch gleichen Nachbildung, die Bildung gleicher Intervallschritte nach Gattung und Art, so dass z. B. die grosse Sekunde nicht blos eine Sekunde, sondern wirklich wieder eine grosse Sekunde wird, so wird die Nachahmung von derselben Tonstufe oder von der Oktave aus keine Schwierigkeit machen; von vielen anderen Tonstufen aus aber würde diese Art der Nachbildung nur durch Hinzufügung von Versetzungszeichen auszuführen sein. Einige Beispiele mögen dies erläutern:

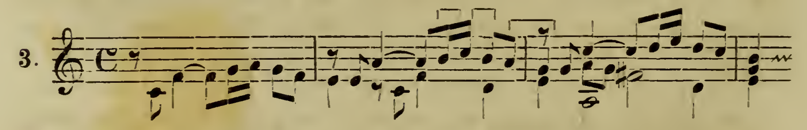




Diese strengen Nachahmungen auf verschiedenen Stufen bringen (ausser der auf der ersten) zugleich eben so viel Transpositionen, d. h. Versetzungen in andere Tonarten hervor. Stehen diese Tonarten mit der Haupttonart in Verbindung, wie bei *b*, *c* — so wird bei einem so kurzen Motiv, wie das obige, und je nachdem die Bildung desselben überhaupt ist, eine strenge Nachahmung dieser Art wohl durchzuführen sein; kommen aber zu fern liegende Tonarten in Betracht, bei *d* — oder ist das Motiv selbst von grösserm Umfang, so dürfte die plötzliche Versetzung in die fremde Tonart der innern Nothwendigkeit und Möglichkeit entbehren und nur durch rein mechanisches Verfahren hergestellt erscheinen. Z. B.



Hieraus ist zu schliessen, dass auch die strengen Nachahmungen auf verschiedenen Stufen der vorherrschenden Tonart unterworfen bleiben oder sich ihr accommodiren müssen, mit anderen Worten, dass die Modulation nicht durch mechanisches Verfahren zu bewirken, sondern nach natürlichen Gesetzen vor sich gehen muss. Bleibt bei der strengen Nachahmung daher die Gattung des Intervalls dieselbe, so wird sich die Art desselben nach der herrschenden Tonart richten müssen. Das Beispiel 2. *a.* würde daher so heissen können:



Die strenge Nachahmung nach Gattung und Art der Intervalle ist also nur bei einigen bestimmten Tonstücken erforderlich, bei dem Canon im Einklang und in der Oktave und, mit einigen an Ort und Stelle näher zu erläuternden Modificationen, bei der Fuge; in allen übrigen Fällen wird sie nur gebraucht, wenn Tonart oder Erfordernisse der Satzbildung es gestatten.

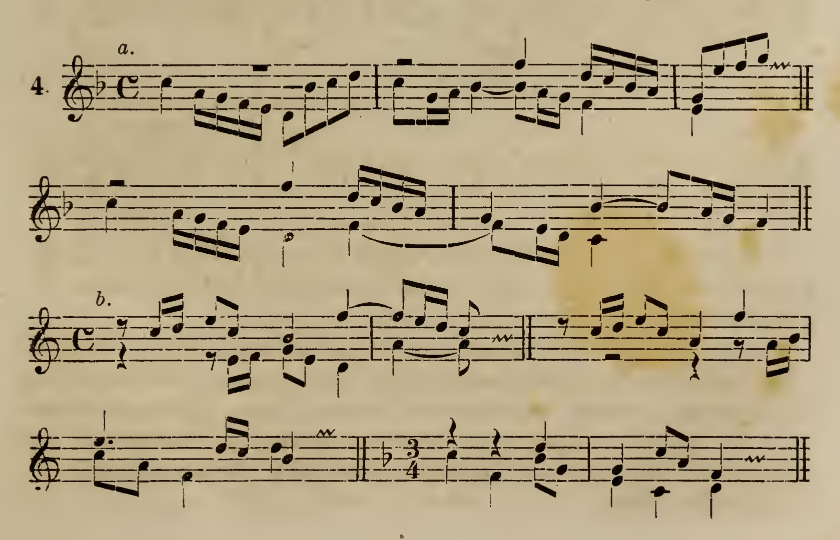
Ueber die Nachahmungen im Allgemeinen ist noch Folgendes zu erwähnen:

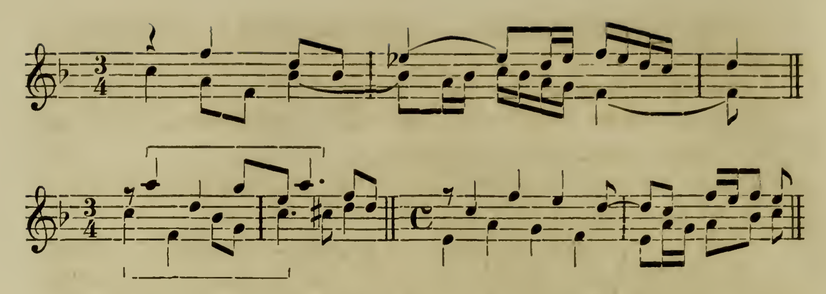
Die Nachahmungen können

1) auf jeder Tonstufe, die einen Anknüpfungspunkt gewährt, erscheinen; sie können
2) auf verschiedenen Taktheilen beginnen, ferner
3) vergrössert oder verkleinert sein und
4) in verschiedener Bewegungsart ausgeführt werden.
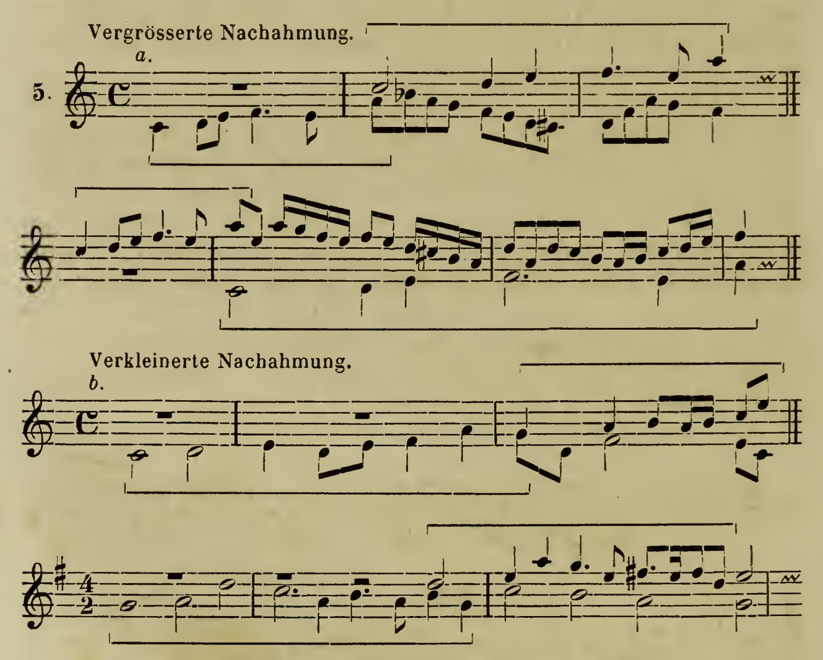
Das Erste ist schon früher erwähnt und in den Beispielen angewendet worden. So finden sich in Nr. 1 Nachahmungen im Einklang *a.*, in der Quinte *b.*, in der Sexte *c.*, in der Septime *d.* Natürlich wird auch hier ein rein mechanisches Verfahren nicht zum Ziele führen, es muss bei der Wahl der Stufe zum Beginn der Nachahmung dieselbe harmonisch möglich und überhaupt so gestellt sein, dass die Nachahmung hervortreten kann.

Der Eintritt auf verschiedenen Taktheilen bedarf grosser Vorsicht. Ist die Stellung im zweitheiligen Takte so, dass dieselben Noten wieder auf dieselben guten und schlechten Taktheile fallen, so wird in der Accentuirung des Satzes nichts geändert (Nr. 4. *a.*); tritt jedoch hierin ein Wechsel ein, oder erscheint im dreitheiligen Takte ein anderer Taktheil als Anfangspunkt als im Motiv, so wird die natürliche Accentuirung des Satzes an eine andere Stelle versetzt, was zwar mitunter von guter Wirkung ist, jedoch nur bei günstiger Satzbildung zweckmässig sein dürfte, besonders wenn der Eintritt auf zu kleinem Taktgliede erfolgen soll. Sämmtliche Beispiele unter Nr. 4. *b.* zeigen verschiedene Anwendung.
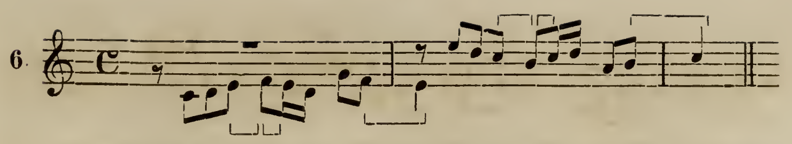




Vergrössert oder verkleinert kann die Nachahmung werden, wenn die Geltung der Noten ganz oder theilweise verändert wird. Z. B.



Berücksichtigen wir die Bewegungsart der Nachahmung, so können wir zwei Hauptarten unterscheiden: die Nachahmung in gleicher und in Gegenbewegung.

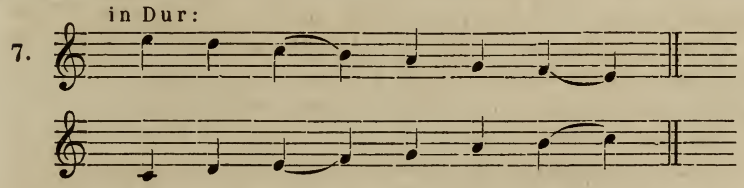
In gleicher Bewegung sind alle frühern Beispiele, sie bedürfen in dieser Beziehung keiner weitern Erläuterung. Die Gegenbewegung verlangt eine nähere Untersuchung. Im Allgemeinen ist darunter die entgegengesetzte Richtung verstanden, in welcher die Nachahmung die melodische Folge des Modells bringt. In folgender Weise:
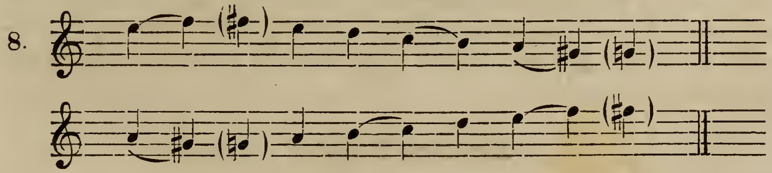


Je nachdem man den Anfangspunkt der Nachahmung in der Gegenbewegung nimmt, wird dieselbe wieder streng und frei sein. Die erste bedarf einer Erklärung.

Die melodische Einheit eines musikalischen Gedankens beruht grösstentheils auf der richtigen Stellung der halben Stufen der Tonleiter; wird diese verändert, so wird auch der Satz eine andere Bedeutung erhalten, wie man schon beobachten kann, wenn man die oben enthaltenen Nachahmungen der verschiedenen Stufen, ausser der Oktave und Quinte, genau vergleicht mit der Bedeutung des Modells. Handelt es sich nun um strenge Wiedergabe desselben Sinnes des Motivs, so kann es nur durch gleiche Stellung der melodischen Folge, die eben sich besonders durch die halben Stufen kennzeichnet, erreicht werden. Dies kann bei der Gegenbewegung bewerkstelligt werden, wenn man die Tonreihen in folgender Weise gegenüber setzt:

in Dur:

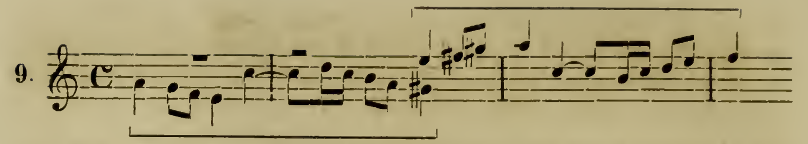


Bei der Molltonleiter ist die Sache schwieriger, man kann überall nur eine annähernde Gleichheit hervorbringen. Die genauste Gegenbewegung wird folgende Gegenreihe hervorbringen:



An einer Stelle treffen hier die halben Stufen nicht zusammen (die Folge von *c-h*); man muss daher entweder von der strengen Nachahmung absehen, oder im Hauptsatze den Ton *c* vermeiden. Der Umstand, dass die sechste und siebente Stufe erhöht und erniedrigt vorkommen kann, macht eine doppelte Bezeichnung nöthig, die aber für die Gegenbewegung keine Schwierigkeit hervorbringt.

Als ein Beispiel in Dur kann Nr. 6 dienen, welches die strenge Nachahmung nach obiger Reihe zeigt; für Moll steht hier Folgendes:

9. 

Wir werden später bei der Fugenlehre auf die Anwendung der Nachahmung in der Gegenbewegung zurückkommen.

Treten bei der Gegenbewegung verschiedene andere Stufen als die oben erwähnten an die Stelle, so gehören die Nachahmungen zu den freien, über die weiter unten gesprochen wird.

Die bisher besprochenen Eigenschaften der strengen Nachahmungen können auch gemischt vorkommen. So kann die Nachahmung auf verschiedenen Takttheilen beginnen und vergrössert oder verkleinert sein; beides kann mit der Gegenbewegung verbunden werden. Es mag genügen, darauf aufmerksam gemacht zu haben, besonderer Beispiele bedarf es nicht. Der aufmerksame Tonkünstler wird sich die günstige Gelegenheit nicht entgehen lassen, wenn durch alle diese Mittel etwas Ordentliches zu erzielen ist, dieselben gehörig anzuwenden.

Damit man alle diese Dinge kennen und handhaben lerne, wird es nützlich sein, Uebungen in allen bereits besprochenen Arten von Nachahmungen anzustellen und dieselben nach allen Seiten hin auszuführen. Dabei muss bemerkt werden, dass, obwohl alle bisher angeführten Beispiele nur zweistimmig waren, dieselben noch zweckmässiger drei- und vierstimmig entworfen werden können, was dem, der mit der vielstimmigen Schreibart vertraut ist, nicht schwerer fallen wird. Später werden wir noch auf eine andere Art der Uebungen aufmerksam machen.

Wie oben erwähnt wurde, gehört zu den strengen Nachahmungen der Canon. Da derselbe zugleich als selbstständiges Tonstück eine besondere Bedeutung beansprucht, so soll über ihn später eine specielle Abhandlung folgen, zuvor aber über die freien Nachahmungen gesprochen werden.

Zweites Kapitel.

Die freien Nachahmungen.

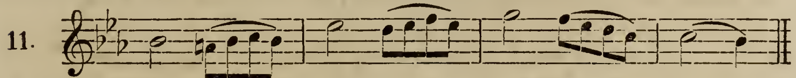
Hier gelangen wir auf das eigentliche Gebiet der musikalischen Gedankenbildung wie der Fortführung des ganzen Tonstücks. Auf diesem Felde muss der Componist bewusst oder unbewusst seine Früchte pflücken, er mag im Sinne der Vergangenheit, für das Bedürfniss der Gegenwart oder auch für die Zukunft Musik schreiben wollen. Denn wie hauptsächlich nur durch die Nachahmungen

und durch anfänglich strenge Benutzung derselben, der sich bei weiterer Entwickelung die freie bald hinzugesellen musste, die Musik zur Kunst sich entwickeln konnte, so wird sie auf diesen Namen auch nur so lange Anspruch machen können, so lange dieser ihr innerer Nerv, dessen Thätigkeit sich äussern möge wie er wolle (wer könnte die Vermessenheit haben, dies für die Zukunft zu bestimmen), nicht vernichtet wird.

Dass die freien Nachahmungen öfter in Gebrauch kommen müssen, als die strengen, setzt ihren Werth nicht höher, sondern giebt nur den Beweis, dass sich überhaupt Gelegenheit häufiger zeigt, sie zu benutzen, da ihre unendlich verschiedene Bildungsfähigkeit sie zur Fortführung eines Satzes geeigneter macht, als jene, die durch das stete, feste Beharren an dem Hauptsatze, an der Grundidee der Fortführung nur einen engen Weg anzuweisen, dafür aber dem Fortgang selbst wieder ein besonderes Gewicht zu verleihen vermögen.

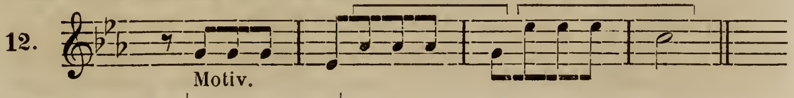
Wenn zur Ausführung einer Nachahmung wenigstens zwei Stimmen nöthig sind, wie unsere Beispiele zeigen, so bedarf die vorangestellte Behauptung, dass sich die Bildung musikalischer Gedanken selbst oft auf die Nachahmungen gründet, einer nähern Erörterung, da ein solcher in der Regel von einer Stimme vorgetragen wird. Wir zeigen an einem Beispiele, wie sich die Sache verhält. Nehmen wir folgendes einfache Motiv, das nicht für eine contrapunktische Behandlung geeignet ist oder geeignet sein soll: 10.

und stellen damit diesen bekannten Satz zusammen:



so finden wir im zweiten Takt eine strenge Nachahmung des ersten, im dritten Takte eine freie. Will man etwas genauer im Ausdruck unterscheiden, so kann man bei solchen Fällen sagen: der zweite Takt wiederholt den ersten auf einer andern Stufe streng, der dritte frei; der Sache nach bleibt es immer eine Nachahmung.

In manchen Fällen findet sich die Ausführung eines solchen musikalischen Gedankens wirklich unter verschiedene Stimmen vertheilt, z. B. wenn wir aus dem Motiv diesen sehr bekannten Satz herstellen:



so stellen wir ihn dar, wie er uns bei der Ausführung erscheint, wenn wir den ausführenden Stimmen keine besondere Aufmerksamkeit schenken; in der That aber besteht er aus freien Nachahmungen des obigen Motivs in verschiedenen Stimmen:

13. 
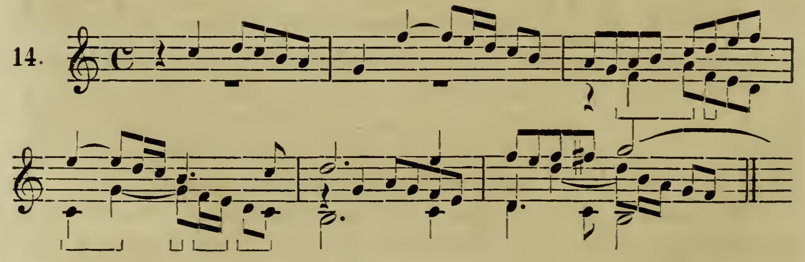
Nach diesem Beispiel wird klar sein, was unter »Bildung eines musikalischen Gedankens durch Nachahmungen« zu verstehen ist. Wir können hier auf die Sache nicht näher eingehen, da wir es mit Melodiebildung an und für sich nicht zu thun haben, sondern mit den Uebungen der Nachahmungen in der polyphonen Schreibart.

Wenn wir den früher erklärten Begriff der strengen Nachahmungen festhalten, so haben wir zugleich den der freien erhalten und die Grenze festgestellt, von welcher an das Feld dieser beginnt. Es wird nun Zeit sein, ihre Erscheinung aus einigen Gesichtspunkten zu beleuchten.

Die freien Nachahmungen können von dem ursprünglichen Motiv oder Hauptsatz abweichen

1) durch die Gattung und Art der Intervallschritte bei gleicher Richtung der Bewegung;
2) durch die verschiedene Richtung der melodischen Bewegung bei Festhaltung der metrischen Eintheilung;
3) durch die völlige Aufhebung der melodischen Bewegung bei Festhalten der metrischen Eintheilung.
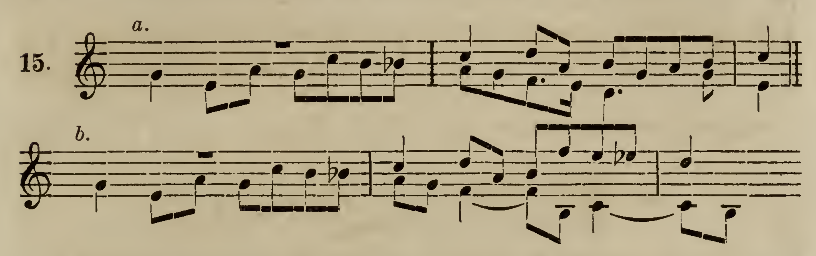
Beispiele werden dies näher erklären. In folgendem Satze:

14. 

weichen die nachahmenden Stimmen, bei völlig gleicher Richtung, welche sie hier nehmen, doch nach Gattung und Art der Intervallschritte oft von dem Hauptsatze ab. Die zweite Stimme macht anfänglich zwei Terzenschritte statt Sekundenschritte; der Septimensprung *g—f* des Modells ist ein Quintensprung geworden; die letzten Abweichungen betreffen die verschiedene Stellung der grossen und

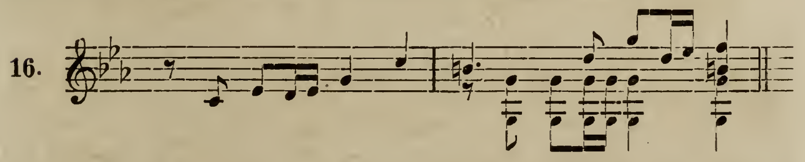
kleinen Sekunden. Ebenso weicht die zuletzt eingetretene Stimme ab, z. B. ist der Septimensprung ein Oktavensprung geworden.

Wenn die Abweichung durch verschiedene Richtungen der melodischen Bewegung geschieht, so wäre zu unterscheiden, ob sie in Gegenbewegung ganz oder theilweise erfolgt:



Bei *a.* ist die Gegenbewegung ganz durchgeführt, bei *b.* nur in der ersten Hälfte, beides in freier Nachahmung mit Veränderung einzelner Intervallschritte.

Die dritte Art der Nachahmung, die das Melodische des Hauptsatzes völlig aufhebt und nur die metrische und rhythmische Form desselben wiedergiebt, ist im folgenden Satze enthalten:



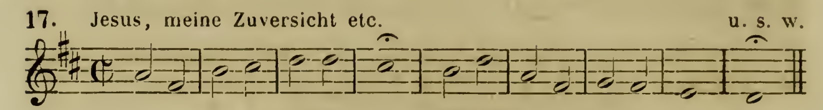
Sie ist für die Composition überhaupt von vieler Wichtigkeit, für unsere nächsten Zwecke und Uebungen aber nicht verwendbar, da wir es nur mit dem polyphonen Satze zu thun haben.

Ueber die zweckmässigste Art der Uebungen.

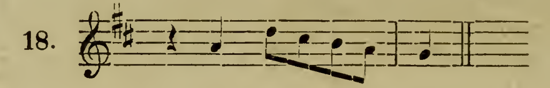
Am Schluss der Erklärung der verschiedenen Arten von Nachahmungen wird es nöthig, auf die zweckmässigsten Uebungen hinzuweisen. Die Entwerfung kleiner Sätze, wie sie etwa jetzt unsere Beispiele gezeigt haben, wird von vielem Nutzen sein; noch besser aber ist es, die Anwendung der Nachahmungen an grössern Tonstücken zu versuchen. Wenn es aber nicht gerathen ist, dieselben als freie Composition zu entwerfen, weil die dabei zu überwindenden Schwierigkeiten der Formbildung die ungeübtern Kräfte sehr leicht übersteigen dürften, so wird es besser sein, die Bearbeitung eines Chorals damit zu verbinden. Hierdurch wird der Zweck besser erreicht und die Aufgabe um vieles leichter, da die Richtung des Chorals zugleich die bestimmte Richtung des ganzen

Satzes giebt, und doch der Erfindung und Anwendung der **Imitationen** einen freien Raum gestattet.
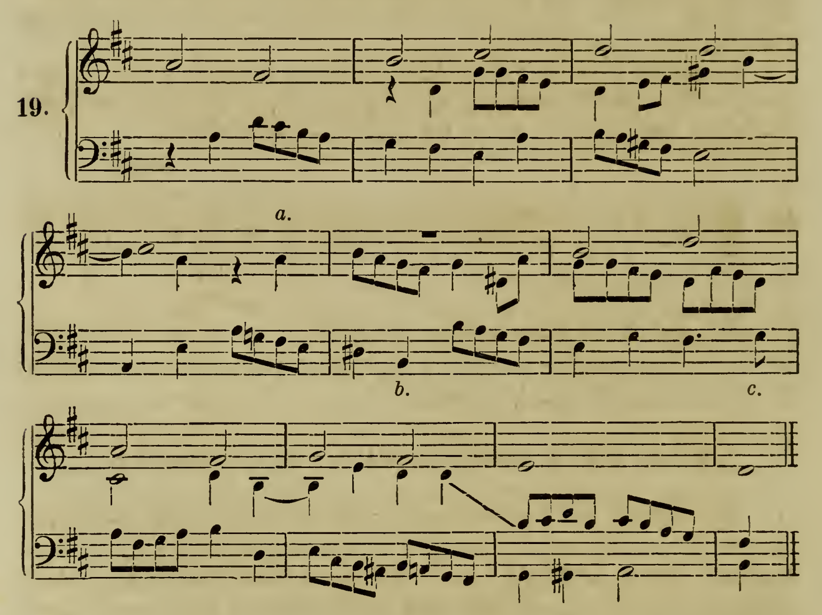
Das Verfahren dabei ist folgendes. Wir wählen zuerst einen Choral, z. B. diesen:



sodann ein kurzes, sehr einfaches Motiv, dieses:



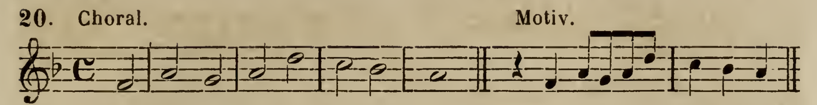
versuchen damit eine dreistimmige Bearbeitung etwa in dieser Art:



Die Ausführung ist nicht schwer und wird interessant durch grosse Mannigfaltigkeit der Motivbildungen. Man hat besonders dabei darauf zu sehen, dass die Nachahmungen nicht stets **regelmässig** in den Stimmen abwechseln, sondern theils sich in einer Stimme wiederholen *b.*, theils auf verschiedenen Takttheilen eintreten *a.*, oder auch durch freie Fortführung getrennt werden *c.*

Man kann auch den Anfang des Satzes aus dem Motiv allein bilden und so dem Choral ein kleines Vorspiel oder eine Einleitung geben.

Ebenso kann das Motiv aus der ersten Choralstrophe gewählt werden, z. B.

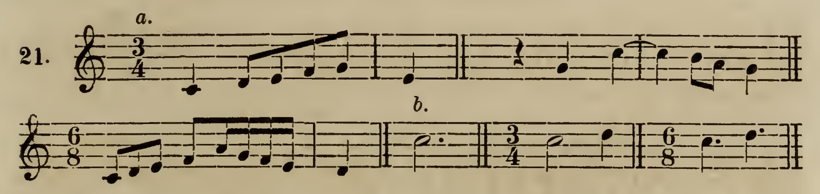


Will man noch mehr Mannigfaltigkeit in den Satz bringen, so kann dieser Wechsel des Motivs bei jeder Strophe geschehen.

Nach hinreichender Uebung versäume man nicht, den Choral in die Mittel- und Unterstimme zu verlegen, eine Uebung, die ganz besonders nützlich und nothwendig ist.

Vierstimmig werden sodann die Arbeiten in gleicher Art erfolgen, wobei der Choral ebenfalls in allen Stimmen zu setzen ist. Bei ausdauernder Uebung werden die Erfolge in der Gewandtheit der contrapunktischen und canonischen Führung der Stimmen sehr bald fühlbar werden und die Fugenbildung wird unendlich erleichtert, da der hierzu nöthige Styl bereits gekannt ist.
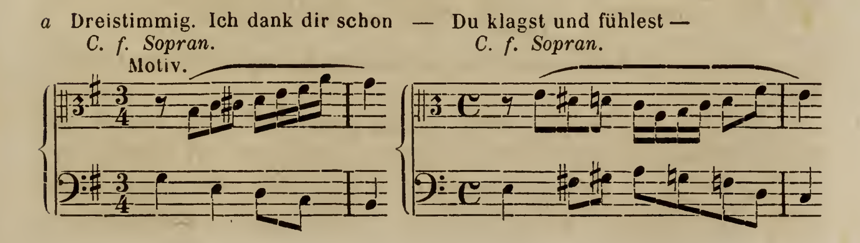
Noch eine Bemerkung ist hinzu zu fügen. Man versäume nicht, die Motive in verschiedener Taktart, ebenso in verschiedener Grösse anzuwenden. Z. B.

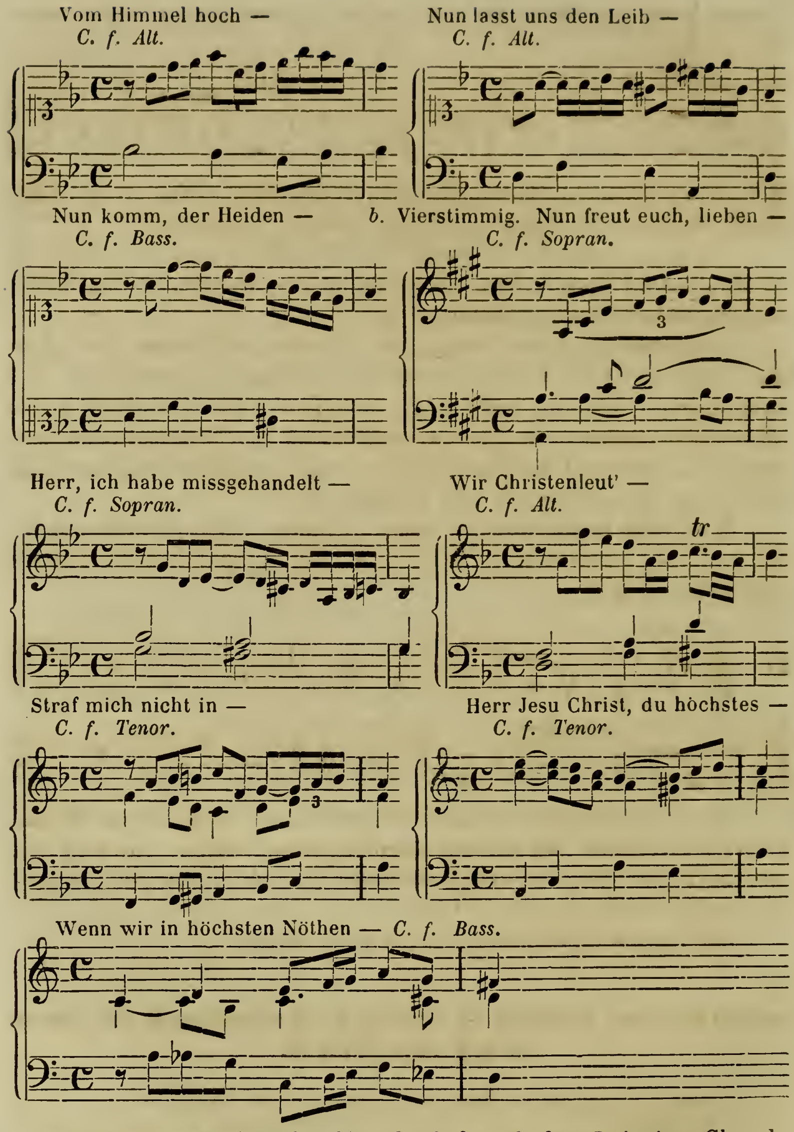


Die Umbildung des Chorals erfolgt dann in verschiedener Weise, entweder in Noten von der Geltung des ganzen Taktes, oder in ungerader Eintheilung bei dem Dreivierteltakt, in gerader beim Sechsachteltakt. Siehe 21 *b*.

Als *Cantus firmus* kann jeder Choral dienen.

Aufgaben zur Uebung in freien Nachahmungen zu einem gegebenen Choral:





Die Ueberschriften der Choräle sind nach dem Leipziger Choralbuch gewählt.

Bei der Bearbeitung wird es gut sein, vor dem Eintritt des Chorals einige Takte frei vorausgehen zu lassen, um den Eintritt desselben dem Motiv genau anzupassen; ebenso nach jeder Choralzeile einige Takte, immer mit Nachahmung des Motivs, frei einzuschieben.

Zweite Abtheilung.

Der Canon.
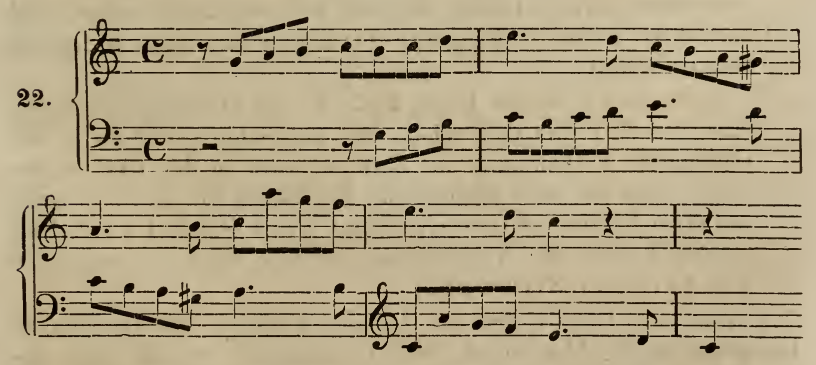
Drittes Kapitel.

Der Canon im Allgemeinen.

Man kann die Lehre vom Canon, der nicht selten als selbstständiger Tonsatz vorkommt, von der Fugenlehre trennen. Da derselbe aber zu den Nachahmungsformen gehört, wird er am besten mit der Lehre dieser zu verbinden sein und der Fuge vorangehen können, mit welcher er in ziemlich enger Verbindung steht.

Der Canon, eine strenge Nachahmungsform, unterscheidet sich von der gewöhnlichen Nachahmung dadurch, dass er eine grössere oder kleinere fortlaufende melodische Folge in einer andern Stimme zu verschiedener Zeit, entweder von gleichem Tone oder von verschiedenen Tonstufen aus, **mit derselben melodischen Folge** bis auf die letzte Note begleiten lässt, z. B.

22.



Wenn es bei der blossen Nachahmung, auch bei der strengen, nur darauf ankommt, dass ein Hauptsatz oder ein Motiv, oder auch

mehrere derselben in einer andern Stimme auf verschiedenen Stufen wieder erscheint, zu welchen und zwischen welche auch freie Sätze als Begleitung oder als Zwischenglieder kommen können, schliesst der Canon während seiner Dauer innerhalb seines Bereichs alles Fremde aus, bis er ein bestimmtes Ziel erreicht hat. Doch können aber auch andere, bei dem Canon nicht betheiligte, sondern nur begleitende Stimmen beliebig hinzutreten, die, wenn sie auch zur Vollständigkeit des Satzes gehören, doch ausserhalb des Canons stehen.

Anmerkung. Ist die strenge Nachahmung ziemlich weit durchgeführt, oder auch nach kleinen Zwischensätzen wiederholt angebracht, so nennt man den Satz auch wohl canonisch, eine Benennung, die mehr die Schreibart in Nachahmungen andeuten soll.

Der Canon kann ebenso wie alle Nachahmungen in allen Intervallen geschrieben werden; es giebt daher

Canons	im	Einklang	oder in der		Oktave,
—	in der	Sekunde	oder in der		Unterseptime,
—	—	Terz	—	—	Untersexte,
—	—	Quarte	—	—	Unterquinte,
—	—	Quinte	—	—	Unterquarte,
—	—	Sexte	—	—	Unterterz,
—	—	Septime	—	—	Untersekunde.

Es giebt ferner Canons mit oder ohne Wiederholung, ferner mit oder ohne Umkehrung der Stimmen. Wir werden daher bei der Untersuchung derselben auf zwei Hauptarten besonders Rücksicht nehmen:

die eine, die nach ein, zwei oder mehr Takten die zweite (dritte, vierte) Stimme folgen lässt, dabei den Satz nicht immer als bestimmte Periode bildet, sondern beliebig fortschreiten lässt und ohne Umkehrung der Stimmen zu einem geeigneten Schluss führt;
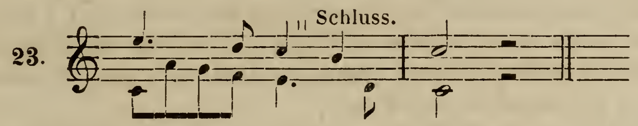
die andere, in der Regel mehr in der Liedform gehaltene, führt den Satz oder die Periode erst zum Schluss, ehe die zweite Stimme die Nachahmung im Einklang oder in der Oktave beginnt, wozu die erste Stimme eine Begleitung bringt, die wieder von einer dritten, vierten in gleicher Weise abgelöst wird. Hier geschieht also die Nachahmung durch Umkehrung und Wechsel der Stimmen.

Auf beide Arten wollen wir bei den nächsten Untersuchungen besonders Rücksicht nehmen, uns aber zunächst an den zweistimmigen Canon halten, der gewöhnlich, nach der ersten Art gebildet, vorkommt.
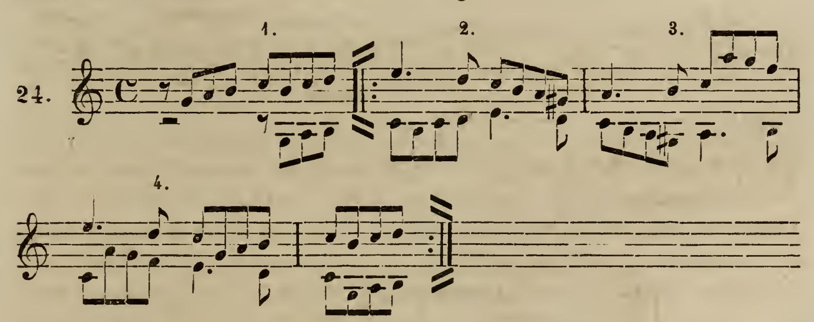
Viertes Kapitel.

Der zweistimmige Canon ohne Begleitung.

Von der oben angeführten ersten Art des Canons giebt uns Nr. 22 ein Beispiel eines zweistimmigen Canons. Er ist zugleich ein Canon in der Oktave, der so zu Ende geführt ist, dass die Stimmen nach einander aufhören. Diese Art der Beendigung des Canons wird nur in seltenen Fällen und nur für komische oder sonst besondere Ausdrucksweise zweckmässig sein. Soll das Ende befriedigender wirken, dann muss ein freier Schluss hinzugefügt werden, bei obigem Canon etwa in folgender Art:

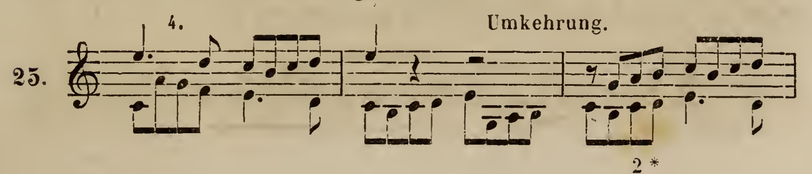
23. 
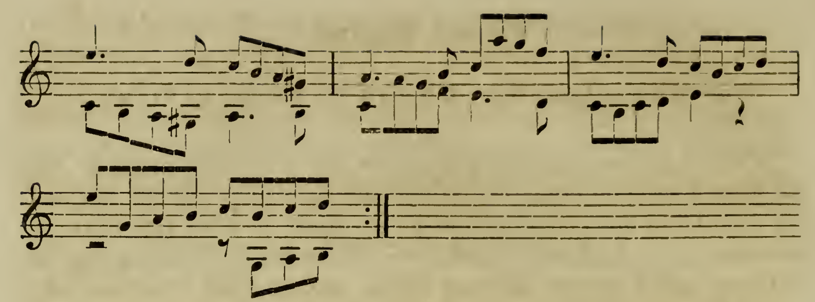
Ausserdem kann er für einfache Wiederholung eingerichtet werden, wenn man am Ende diese Veränderung vornimmt:

24. 

Dann wird er ein sogenannter unendlicher Canon, denn er wird stets bei der Wiederholung von vorn beginnen müssen. Soll er doch zu Ende geführt werden, dann muss ein besonderer Schluss angefügt werden.

Soll er zur Wiederholung mit Umkehrung der Stimmen eingerichtet werden, so muss erstens der Satz nach den Regeln des doppelten Contrapunkts der Oktave entworfen sein (was hier der Fall ist), zweitens ein Mittelglied eingeschoben und der Satz vom 4. Takte an auf diese Art fortgeführt werden:

25. 

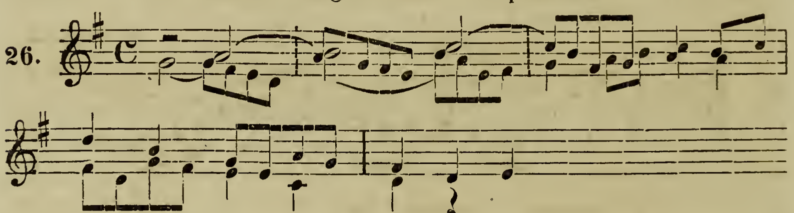


Alles ist an und für sich hier so einfach, dass mit einiger Ueberlegung ähnliche Bildungen sehr leicht ausgeführt werden können.

Was über Wiederholung des Satzes und Umkehrung der Stimmen hier gesagt worden ist, werden wir bei den Canons der übrigen Intervalle nicht wieder erwähnen. Es ist nur kurz zu sagen, dass sich dieselben überall anbringen lassen, wenn die oben erwähnten Bedingungen erfüllt sind.
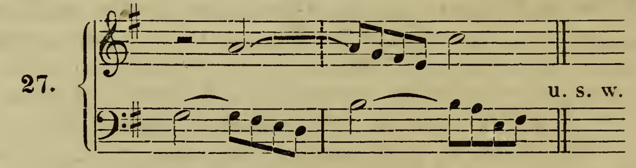
Der Canon in der Sekunde macht immer ein Ueber- und Untersetzen der Stimmen nöthig. Hier ein Beispiel:

26.



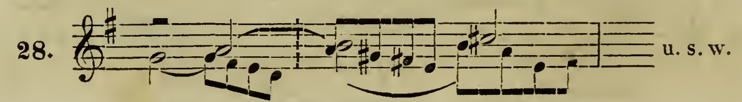
Kann man dafür die None nehmen, stellen sich die Stimmen besser:

27.
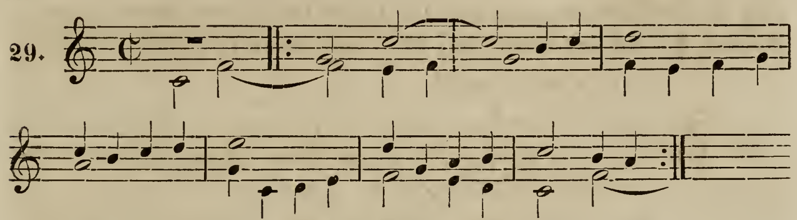


In Bezug auf die Verschiedenheit der Art mancher Intervalle muss auf das verwiesen werden, was über diesen Punkt bei den strengen Nachahmungen gesagt wurde (S. 6). Eine absolute Strenge ist in vielen Fällen, ausser bei dem Canon im Einklang und in der Oktave, nicht möglich, da sonst beide Stimmen sich in verschiedenen Tonarten bewegen würden, und es leuchtet ein, dass obiger Satz Nr. 26 auf diese Weise nicht auszuführen ist:

28.



Von den übrigen Tonstufen, von welchen aus Beispiele hier anzuführen unnöthig sein dürfte, wollen wir noch einen Canon in der Quinte heraus heben mit der Bemerkung, dass sich in diesem Intervall die Nachahmung nächst der in der Oktave am strengsten zeigt:

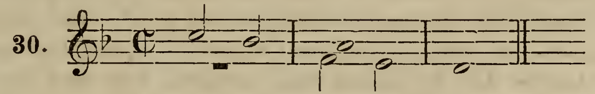


Der Canon ist ein unendlicher, der sich mit einem geeigneten Zusatze eben so gut umkehren lässt.

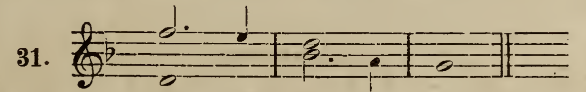
Zur Erläuterung der Aufgabe.

Als Richtschnur für die eigenen Arbeiten und Aufgaben mag folgende Anleitung zur Entwerfung eines zweistimmigen Canons dieser Art dienen.

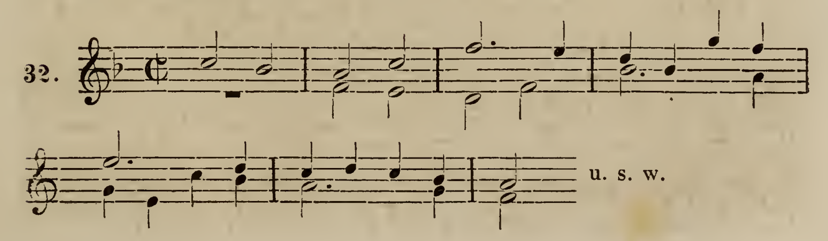
Ist der Anfang und der Eintrittspunkt der zweiten Stimme gefunden, der, beiläufig bemerkt, näher oder entfernter liegen kann, so fährt diese letzte in der Nachahmung der ersten so weit fort, als jene führt. Z. B.

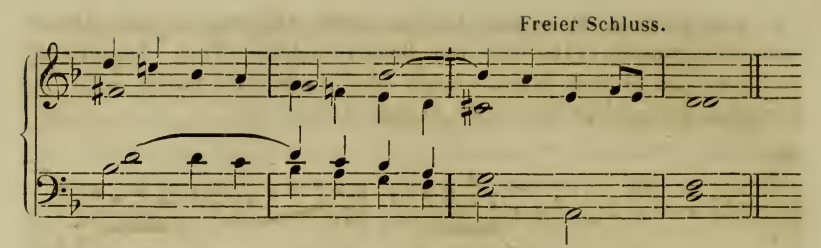


Zu dem letzten unausgeführten Takte bringt die erste Stimme den Gegensatz (Contrapunkt), der in die zweite nach Verhältniss der Stufen übertragen wird, etwa auf diese Weise:
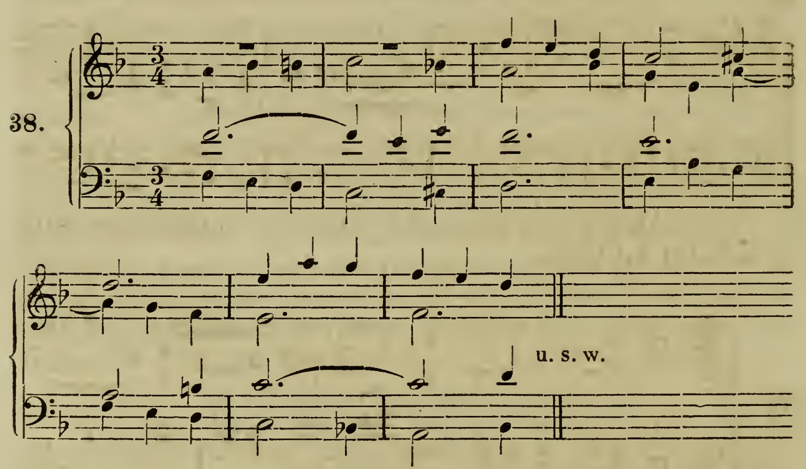


Auf diese Art wird fortgefahren, und der Satz zu Ende geführt. Eine Fortsetzung zeigt Nr. 32.





Der C a n o n befindet sich im S o p r a n und A l t in der Quarte oder Unterquinte, T e n o r und B a s s sind frei gebildet. Diese freien Stimmen dürfen aber nicht n a c h der Entwerfung des C a n o n s hinzugefügt werden, sondern müssen, wenn der Satz vollkommen und einheitlich werden soll, z u g l e i c h mit dem C a n o n selbst erfunden werden, eine Schwierigkeit, die bei einiger Aufmerksamkeit und bei hinlänglicher Uebung im vierstimmigen Satze wohl zu überwinden ist.

Es wird gut sein, den C a n o n in alle Stimmen wechselweise zu verlegen und den Satz vierstimmig auszuarbeiten. Hier folgt noch der Anfang eines C a n o n s in den äussern Stimmen:



Bei eigenen Arbeiten dieser Art, sowie allen frühern Aufgaben rathen wir wiederholt an

e r s t e n s die Stimmen für jetzt immer noch als Gesangstimmen zu betrachten, sie daher auf besondere Liniensysteme in den ihnen zukommenden Schlüsseln niederzuschreiben, was hier der Raumersparniss wegen nicht geschehen konnte; daher auch

z w e i t e n s die Stimmen in so einfacher Weise zu halten, wie die Beispiele 34, 36 — 38 zeigen.

Bei jeder reichern Figuration der Stimmen wird die Aufmerksamkeit auf die Bildung dieser gezogen und so von der Hauptsache ab auf Nebendinge gelenkt, die das Wesen des Canons an sich nicht berühren. Da die erste Ausführung der Aufgabe uns den Beweis des richtigen Erkennens und Erfassens derselben liefern soll, so bedarf es hierzu keines langen Satzes und es kann eine grössere Ausführlichkeit der Arbeit viel besser später erfolgen. Dabei ist freilich nicht zu leugnen, dass die gleichmässige Bildung aller Stimmen den Canon selbst weniger hervortreten lässt, als bei Anwendung verschiedenartiger Bewegung, wie z. B. in Nr. 37. Doch kann die ästhetische vollkommene Ausführung für jetzt nicht das Hauptziel sein, da es sich für uns um die Bedingung derselben in der correcten und gewandten Handhabung der Mittel handelt.

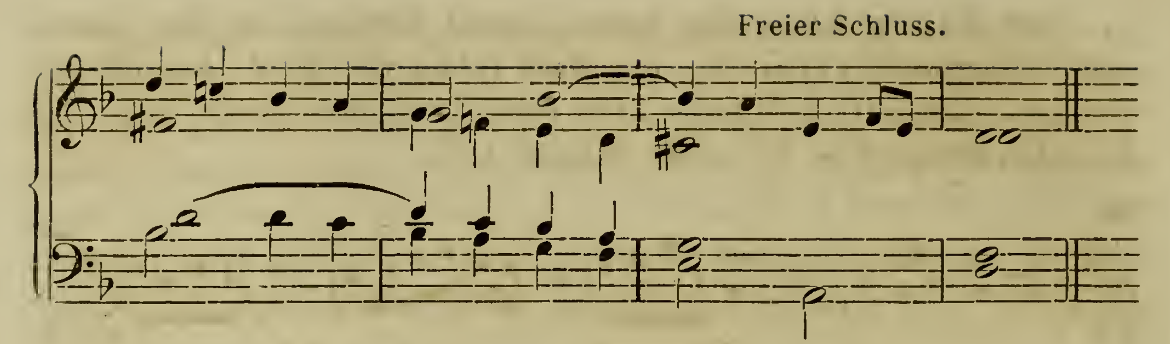
Sechstes Kapitel.

Der drei- und vierstimmige Canon.

So wenig Schwierigkeiten die Ausarbeitung eines mehrstimmigen Canons der zweiten, oben S. 18 angegebenen Art haben wird, so schwierig ist die erste, die von uns bisher bei dem zweistimmigen Canon benutzt wurde, wenn an ihr drei oder mehr Stimmen Antheil nehmen.
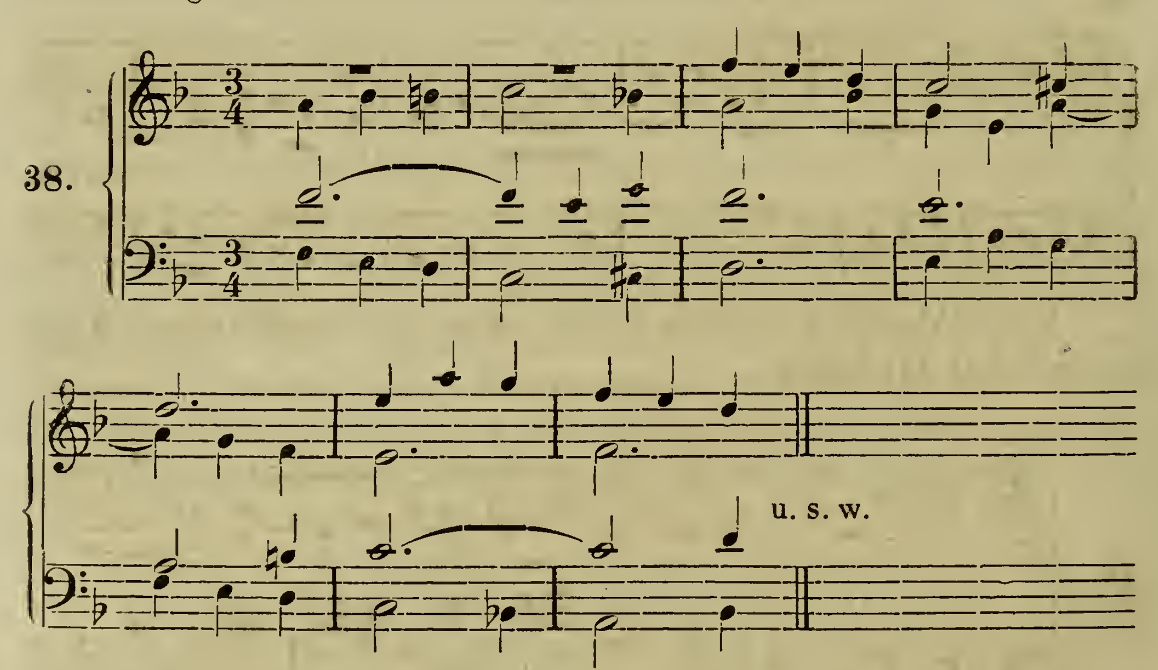
Während es hier darauf ankommt, dass die erste Stimme von einer zweiten nach kurzer Zeit nachgeahmt wird und beide zusammen den Satz fortspinnen, ohne ihre Stellung zu vertauschen, wird in der zweiten Art die Nachahmung selbst durch Vertauschung, Umkehrung der Stimmen bewirkt. Was nun in Bezug auf die erste Art für den zweistimmigen Canon leicht zu bewerkstelligen ist, wie wir bereits gesehen haben, ist für den drei- und vierstimmigen dadurch ungemein schwierig, dass durch den Zutritt jeder neuen Stimme der Gang nicht blos der vorgehenden, sondern selbst der frühesten gleichsam gefesselt wird. Bei der Entwerfung des Fortschritts der ersten Stimme muss schon im Voraus auf die zweite, dritte, vierte Stimme besondere Rücksicht genommen werden, wenn sie überhaupt technisch möglich sein sollen. Dass dabei viel des freien Schaffens verloren gehen muss und die Arbeit einem Zwange unterworfen ist, der in vielen Fällen zu theuer erkauft wird, ist leicht bemerkbar und wird bei eigenen Versuchen klar werden.

Es soll hier ein dreistimmiger Canon der Art und der Anfang eines vierstimmigen folgen, um noch eine praktische Erklärung zu geben. Sonst möchten wir für jetzt nicht zu solchen Uebungen rathen, die, wenn überhaupt, dem Anfänger zunächst nicht besonders fördernd sein dürften.



Der Canon befindet sich im Sopran und Alt in der Quarte oder Unterquinte, Tenor und Bass sind frei gebildet. Diese freien Stimmen dürfen aber nicht nach der Entwerfung des Canons hinzugefügt werden, sondern müssen, wenn der Satz vollkommen und einheitlich werden soll, zugleich mit dem Canon selbst erfunden werden, eine Schwierigkeit, die bei einiger Aufmerksamkeit und bei hinlänglicher Uebung im vierstimmigen Satze wohl zu überwinden ist.

Es wird gut sein, den Canon in alle Stimmen wechselweise zu verlegen und den Satz vierstimmig auszuarbeiten. Hier folgt noch der Anfang eines Canons in den äussern Stimmen:



Bei eigenen Arbeiten dieser Art, sowie allen frühern Aufgaben rathen wir wiederholt an

erstens die Stimmen für jetzt immer noch als Gesangstimmen zu betrachten, sie daher auf besondere Liniensysteme in den ihnen zukommenden Schlüsseln niederzuschreiben, was hier der Raumersparniss wegen nicht geschehen konnte; daher auch

zweitens die Stimmen in so einfacher Weise zu halten, wie die Beispiele 34, 36 — 38 zeigen.

Bei jeder reichern Figuration der Stimmen wird die Aufmerksamkeit auf die Bildung dieser gezogen und so von der Hauptsache ab auf Nebendinge gelenkt, die das Wesen des Canons an sich nicht berühren. Da die erste Ausführung der Aufgabe uns den Beweis des richtigen Erkennens und Erfassens derselben liefern soll, so bedarf es hierzu keines langen Satzes und es kann eine grössere Ausführlichkeit der Arbeit viel besser später erfolgen. Dabei ist freilich nicht zu leugnen, dass die gleichmässige Bildung aller Stimmen den Canon selbst weniger hervortreten lässt, als bei Anwendung verschiedenartiger Bewegung, wie z. B. in Nr. 37. Doch kann die ästhetische vollkommene Ausführung für jetzt nicht das Hauptziel sein, da es sich für uns um die Bedingung derselben in der correcten und gewandten Handhabung der Mittel handelt.

Sechstes Kapitel.
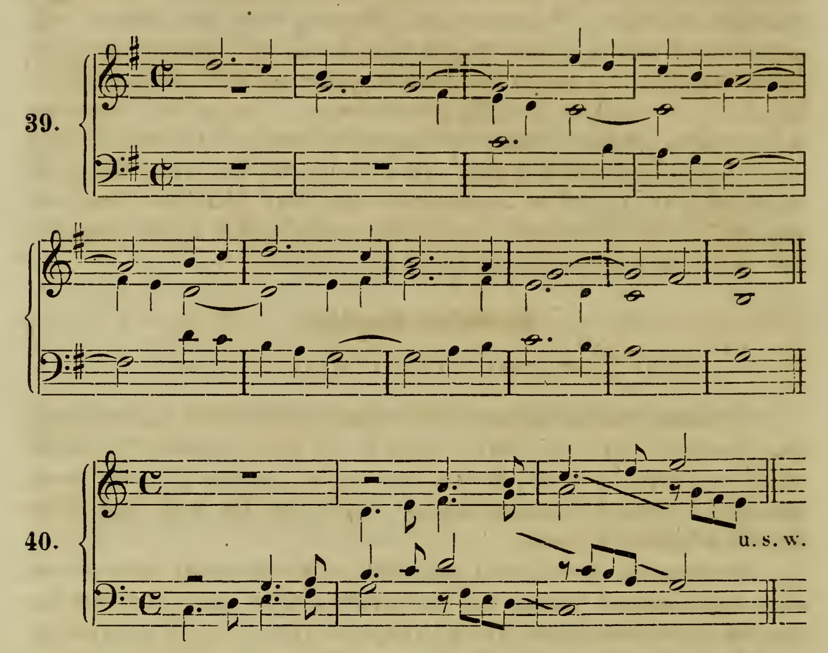
Der drei- und vierstimmige Canon.

So wenig Schwierigkeiten die Ausarbeitung eines mehrstimmigen Canons der zweiten, oben S. 18 angegebenen Art haben wird, so schwierig ist die erste, die von uns bisher bei dem zweistimmigen Canon benutzt wurde, wenn an ihr drei oder mehr Stimmen Antheil nehmen.

Während es hier darauf ankommt, dass die erste Stimme von einer zweiten nach kurzer Zeit nachgeahmt wird und beide zusammen den Satz fortspinnen, ohne ihre Stellung zu vertauschen, wird in der zweiten Art die Nachahmung selbst durch Vertauschung, Umkehrung der Stimmen bewirkt. Was nun in Bezug auf die erste Art für den zweistimmigen Canon leicht zu bewerkstelligen ist, wie wir bereits gesehen haben, ist für den drei- und vierstimmigen dadurch ungemein schwierig, dass durch den Zutritt jeder neuen Stimme der Gang nicht blos der vorgehenden, sondern selbst der frühesten gleichsam gefesselt wird. Bei der Entwerfung des Fortschritts der ersten Stimme muss schon im Voraus auf die zweite, dritte, vierte Stimme besondere Rücksicht genommen werden, wenn sie überhaupt technisch möglich sein sollen. Dass dabei viel des freien Schaffens verloren gehen muss und die Arbeit einem Zwange unterworfen ist, der in vielen Fällen zu theuer erkauft wird, ist leicht bemerkbar und wird bei eigenen Versuchen klar werden.

Es soll hier ein dreistimmiger Canon der Art und der Anfang eines vierstimmigen folgen, um noch eine praktische Erklärung zu geben. Sonst möchten wir für jetzt nicht zu solchen Uebungen rathen, die, wenn überhaupt, dem Anfänger zunächst nicht besonders fördernd sein dürften.

Anmerkung. Da das Studium des Canons uns nur als Vorbereitung und hauptsächlich zur Fuge dient, und nicht Selbstzweck sein soll, wird eine genauere und gründliche praktische Untersuchung füglich der reifern Ausbildung und der besondern Vorliebe für dergleichen Arbeiten überlassen bleiben können.
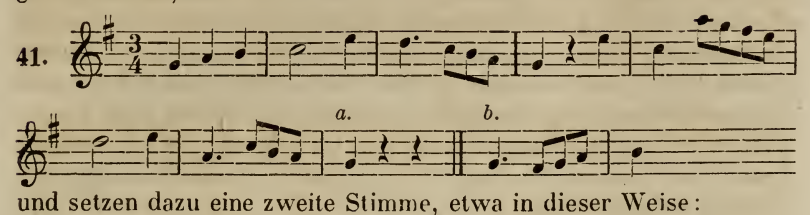


Anmerkung. In obigen Beispielen treten die Stimmen stets mit demselben Intervalle ein. Hierbei mag beachtet werden, dass dies nicht regelmässig erfolgen muss; jede Stimme kann mit einem andern beliebigen Intervall beginnen.

Die oben erwähnte zweite Art des Canons, dessen Eigenschaft darin besteht, dass die Nachahmung durch Wechsel der Stimmen erfolgt, ist die gebräuchlichere und praktischen Zwecken entsprechender. So finden wir den Canon als mehrstimmigen Tonsatz in Opern, z. B. im Fidelio, wenn er auch an solchen Orten nicht in allen Umkehrungen erscheint.

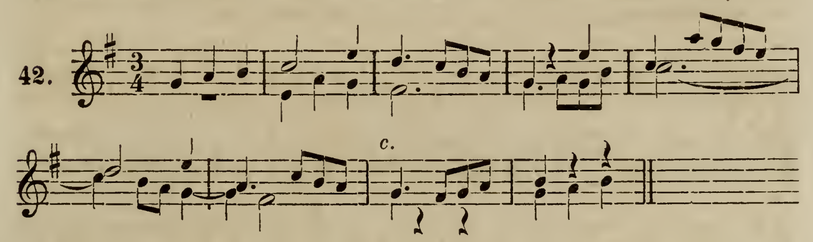
Anmerkung. Als eine Art Mittelgattung zwischen dieser und der früher besprochenen Art zeigen sich diejenigen leichtern Canons, die man Gesellschaftscanons nennen kann, und wie sie sich auch häufig in Schulbüchern als Kinderlieder finden. Da sie meistens aus einer kurzen Melodie bestehen und auf einer gleichbleibenden harmonischen Grundlage ruhen, ist ihre technische Struktur sehr einfach und deutlich und ihre Verfertigung, die uns keinen besondern Nutzen gewähren kann, ziemlich leicht.

Die künstlerische Bedeutung, die dieser Canon, wie wir gesehen haben, annehmen kann, veranlasst uns, ihn etwas näher zu betrachten.

Entwerfen wir irgend einen abgeschlossenen Gesang oder eine ganze Periode, z. B.:

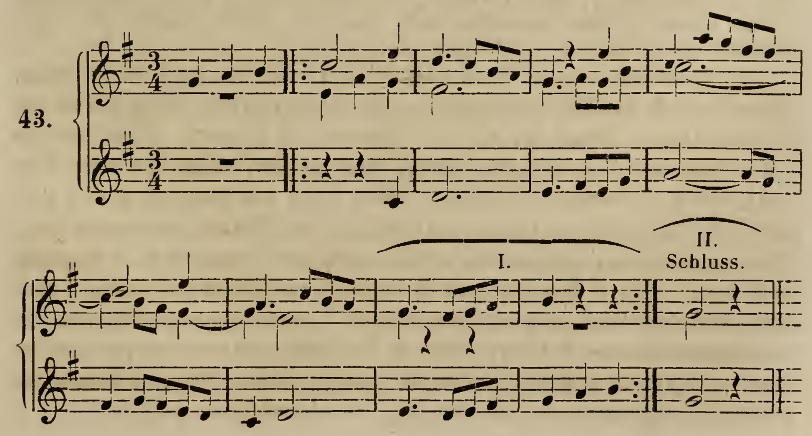


und setzen dazu eine zweite Stimme, etwa in dieser Weise:



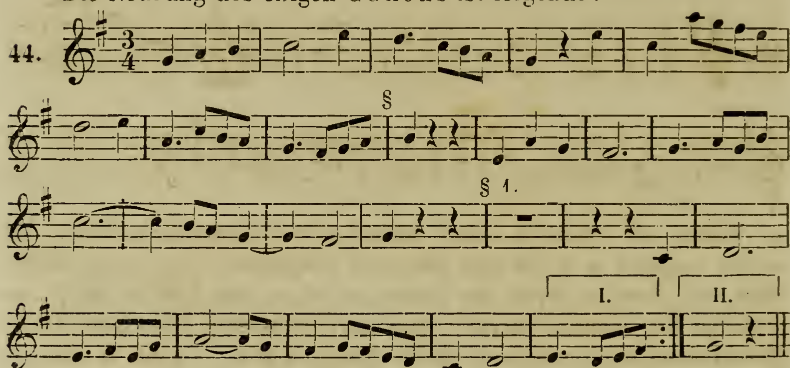
so haben wir zunächst einen einfachen zweistimmigen Satz, der nichts weniger wie ein uns bis jetzt bekannter Canon aussieht. Fügt man aber am Ende des Satzes 41 bei *a.* den Takt *b.* hinzu, so erhalten wir einen Uebergang zu einer Fortführung desselben. Diese Fortführung wird nun hier nichts Anderes sein, als ein Wechsel der Stimmen im Vortrag des Hauptsatzes und Gegensatzes; denn die zweite Stimme kann den Hauptsatz beginnen, wenn die erste den Gegensatz anfängt, wie Nr. 42 *c.* zeigt.

Ein zweistimmiger Canon dieser Art wäre auf diese Weise zu Stande gebracht, der sich willkürlich wiederholen lässt. Er kann aber sehr leicht auch dreistimmig werden, wenn man noch eine Stimme hinzufügt, z. B:



Jetzt ist der Canon dreistimmig. Aeusserlich zeigt er sich einfach als dreistimmiger Satz und nur seine Verwendung macht ihn zum Canon. Die Ausführung wäre folgende: Die erste Stimme trägt den Hauptsatz allein vor, geht nach dem Schluss zum Gegensatz über, während eine zweite Stimme den Hauptsatz anfängt; am Schluss geht die erste Stimme zum zweiten Gegensatz, die zweite zum ersten, während eine dritte Stimme den Hauptsatz beginnt. So wechseln die Stimmen so lange es zweckmässig erscheint, worauf der angegebene Schlusstakt folgen kann.

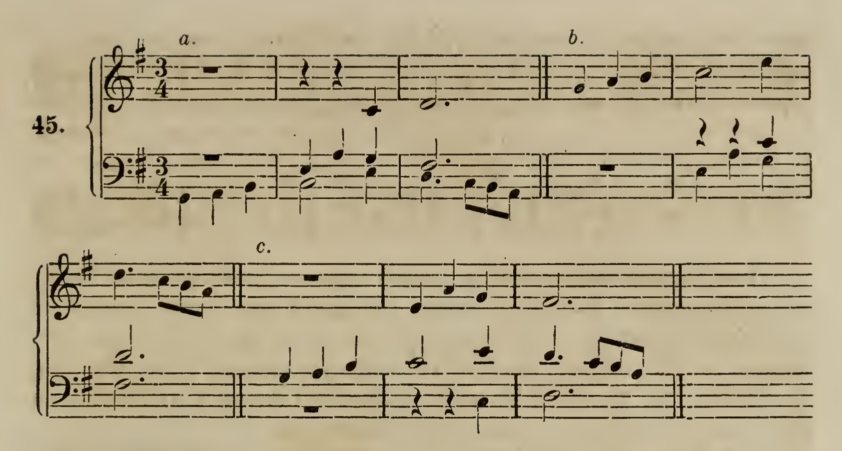
Die Notirung des obigen Canons ist folgende:



So nimmt er auch äusserlich die Gestalt eines Canons an, der eine fortlaufende Stimme enthält, während andere Stimmen zu verschiedenen Zeiten (an den Stellen §) den Satz von vorn beginnen und so nach und nach denselben so herstellen, wie er sich dreistimmig oben Nr. 43 zeigt.

Anmerkung. Die Folge der Stimmen im Vortrag des Canons findet sich auch in manchen Fällen in anderer Anordnung. Bisweilen kann die unterste Stimme anfangen, wenn sie nicht, wie hier im Canon 43, mit einer Pause beginnt und die Bildung derselben so ist, dass sie, allein vorgetragen, verständlich genug wird.

So weit scheint die Sache leicht und einfach, und ist es auch, wenn es sich bei der Ausführung um Stimmen von gleichem Tonumfange handelt, z. B. 3 Soprane, 3 Tenöre. Ganz anders aber wird es sich zeigen, wenn zum obigen Satze gemischte Stimmen verwendet werden. Dann muss der Satz nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Oktave gearbeitet sein, weil die Stimmen umgekehrt werden müssen, wenn z. B. 2 Soprane und Tenor oder 1 Sopran und 2 Tenöre verwendet werden. Soll Sopran, Tenor und Bass zu dem obigen Canon verwendet werden (vorausgesetzt, der letztere fängt in der tiefen Oktave an), so ist der drei-doppelte Contrapunkt nöthig. Der obige Canon ist wirklich so gearbeitet und lässt folgende Versetzung zu:



Diese drei Versetzungen würden vorkommen, wenn der Sopran anfängt; andere sind eben so leicht zu bewerkstelligen, wenn der Tenor beginnt.

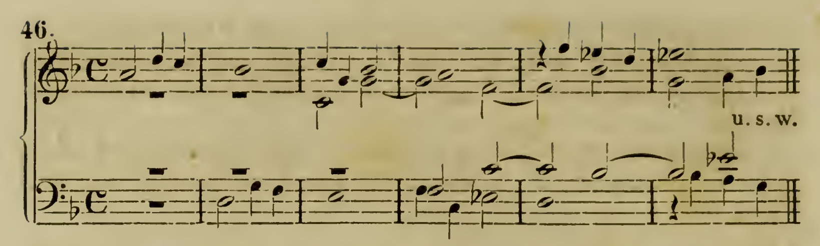
Entwirft man auf diese Weise einen vierstimmigen Satz, so wird, soll er für gemischte Stimmen ausführbar sein, der vier-doppelte Contrapunkt nöthig. Es mag aber hier bei dieser Erklärung bewenden, da wir den Anfänger für jetzt nicht veranlassen möchten, sich tiefer in die Lösung solcher Aufgaben zu versenken, weil für seine nächste Ausbildung viel bessere Uebungen anzustellen sind, als Canons im vier-doppelten Contrapunkt zu schreiben. Doch wird es nicht unzweckmässig sein, Canons für drei Stimmen zu entwerfen, um sich auch an dieser Formbildung zu üben, wozu man auch wohl kurze Texte wählen kann, was zugleich eine gute Vorübung sein wird, Fugen mit drei Themata zu arbeiten.

Siebentes Kapitel.

Verschiedene Formen des Canons.

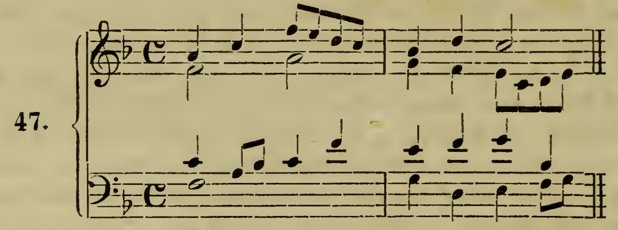
1. Der Doppelcanon.

Der Doppelcanon ist die Vereinigung zweier Canons in verschiedenen Stimmen. Er erfordert wenigstens den vierstimmigen Satz und zeigt sich gewöhnlich in zwei Arten. Entweder werden je zwei und zwei Stimmen in zwei wirklich verschiedene Canons fortgeführt, oder derselbe zweistimmige Satz wird von den übrigen zwei Stimmen genau wiederholt, während der Satz selbst fortschreitet und sodann wiederholt wird. Beispiele mögen dies erläutern:
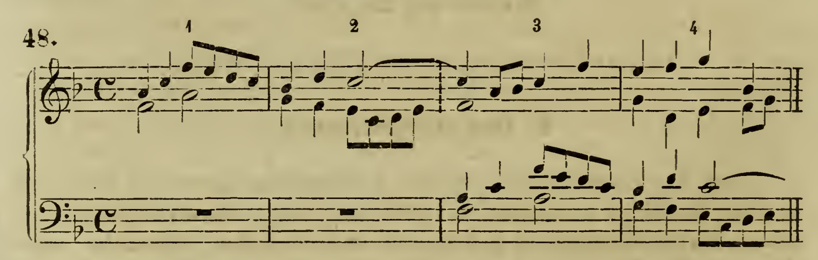


Der Sopran und Bass führen den einen Canon in der Quarte oder Unterquinte durch, während Alt und Tenor einen zweiten in demselben Intervall bringen. Beide Canons auf diese Weise zu verbinden, ist nicht leicht, doch ist die Aufgabe nicht so schwierig, wie die oben S. 23, 24 erwähnte eines einfachen Canons in vier Stimmen und wird bei einiger Umsicht auszuführen sein.

Bei der zweiten Art beruht der Doppelcanon auf der Erfindung eines kurzen vierstimmigen Satzes, der sowohl zur Umkehrung wie zur Wiederholung geeignet ist, z. B. folgender Satz:



ist der Entwurf eines solchen Doppelcanons, wobei die Rücksicht genommen worden ist, dass die zwei Oberstimmen oder die zwei Unterstimmen allein einen vollständigen zweistimmigen Satz ergeben. Der Anfang des Canons kann daher verschieden gebildet und entweder mit den Ober- oder Unterstimmen ausgeführt werden, z. B. mit den Oberstimmen:



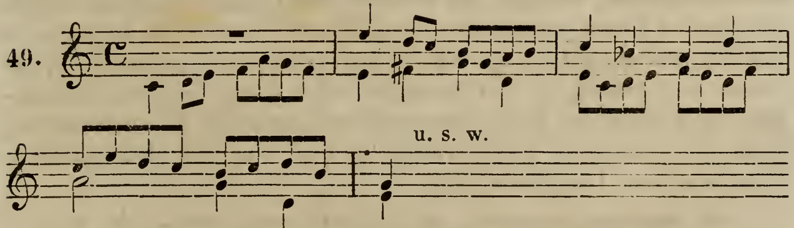
An diese Takte schliesst sich als Wiederholung der Satz Nr. 47 an, von welchem Takt 3 und 4 die Umkehrung ist. So kann beliebig fortgefahren werden, bis ein hinzuzufügender Schluss den Canon beendigt.

Der Entwurf des Canons kann natürlich auch verlängert werden, wenn nur die Bedingung der Umkehrung je zweier Stimmen erfüllt ist und zugleich für einen natürlichen Uebergang des obern Satzes zum untern Sorge getragen wird.

Der Vollständigkeit wegen soll die Erklärung einiger selten vorkommender Arten des Canons noch folgen, deren Bearbeitung dem Interesse an der Sache anheim zu geben ist.

2. Der Canon in der Gegenbewegung *(in motu contrario)*.
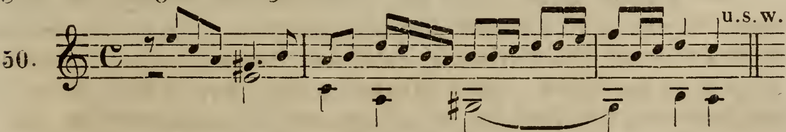
Nach der bereits gegebenen Erklärung des Begriffs der Gegenbewegung (S. 9, 10 bei den Nachahmungen) wird das Erkennen eines solchen Canons nicht schwer fallen. Um der Stimme, die in Gegenbewegung geführt ist, eine melodische Folge zu geben, benutzt man die strenge Gegenbewegung, über die sich oben an der angeführten Stelle Erklärung findet. Die Ausführung ist leicht. Hier der Anfang eines solchen Canons:



Es können hierzu ebenfalls freie begleitende Stimmen gesetzt werden.

3. Der Canon durch Vergrösserung *(per augmentationem)*.

Was man darunter zu verstehen hat, wird nach der obigen Begriffserklärung offen liegen:



Bei dieser Form wird die vorausgehende Stimme den Stoff zur Nachahmung so häufen, dass die nachahmende niemals im Stande sein wird, ihr zu folgen. Um nun den Canon zum Abschluss zu bringen, muss die zweite Stimme an geeigneter Stelle abbrechen und entweder zum Schluss führen, oder es können auch die Stimmen umgekehrt werden, wenn der Satz im doppelten Contrapunkt der Oktave gearbeitet ist. Der ganze Satz wird dann wiederholt und beliebig zu Ende geführt. Ein Beispiel dieser Art findet sich in Bach's »Kunst der Fuge«. Der erste Canon über das dem Werke zu Grunde

liegende Thema bringt einen Canon durch Vergrösserung und zugleich Gegenbewegung.

Ein Canon durch Verkleinerung der nachahmenden Stimme ist nicht denkbar. Die nachahmende Stimme würde so schnell ans Ziel kommen, dass es ihr an Stoff gebräche, den natürlich die erste Stimme nicht liefern kann.

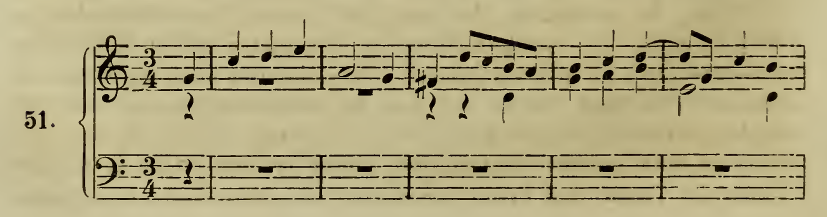
So viel Werth alle diese Arten der Verwendung eines Themas für die Fuge haben, deren Tendenz eben ist, dasselbe nach allen Seiten hin zu zergliedern, zu entwickeln und zu erläutern, so sehr widerstreben sie der eigentlichen Idee des Canons (der, in einen bestimmten Kreis gebunden, nur Gleiches mit sehr geringen Modificationen wiederzugeben hat), so dass ihre Anwendung für denselben in Künstelei und Spielerei ausartet, die mit dem eigentlichen künstlerischen Schaffen wenig oder nichts zu thun hat. Diese Arbeiten sind wirklich nichts Anderes, als Combinationen des Verstandes, des Scharfsinns, die mit den höhern Zwecken der Tonkunst nur so viel gemein haben, als zu ihrer Verfertigung eben die Geschicklichkeit und Ausbildung gehört, die zur Ausführung anderer gediegener Tonstücke nothwendig ist. Ist ihr eigentlicher Werth bei allem Aufbieten des Scharfsinns gering anzuschlagen, so bildet ihre Verfertigung doch eine geistreiche Unterhaltung für den, der sich zu dergleichen Combinationen hingezogen fühlt.
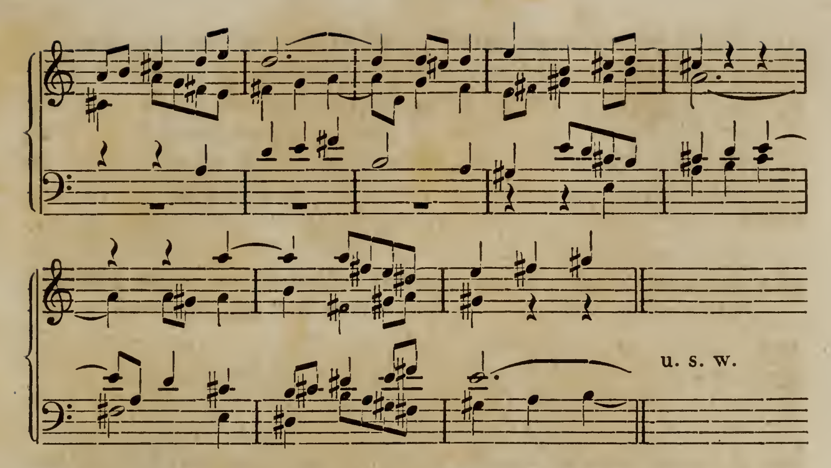
Zu ihnen gehören noch einige Arten von Canons, die noch in der Kürze hier Erklärung finden sollen.

4. Der Zirkelcanon.

Er besteht darin. dass die vorausgehende Stimme an einer Stelle in eine andere Tonart übergeht (modulirt), die zweite sodann in dieser neuen Tonart eintritt, natürlich ebenfalls modulirt; dieser folgt dann eine dritte, vierte Stimme in derselben Weise. So wird ein Kreis von Tonarten durchschritten, der, je nachdem die Modulation beschaffen ist, verschiedenartig gebildet sein kann, z. B. im Quintenzirkel:

51.
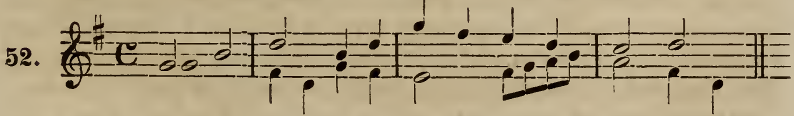




Wenn man die kleine Abweichung des Soprans im vorletzten Takte gegen den frühern Auftakt anbringt, so kann man den Satz nach Belieben weiter fortschreiben; derselbe muss aber eine vierfache Umkehrung gestatten, also nach dem vier-doppelten Contrapunkt gearbeitet sein, wenn, wie oben, gemischte Stimmen gebraucht werden. Wählt man eine andere Modulation, so wird natürlich ein anderer Kreis (Zirkel) von Tonarten durchschritten als der allerdings etwas sehr einfache Quintenzirkel.

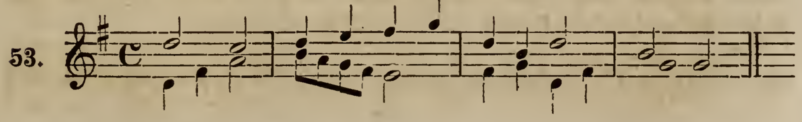
5. Der rückgängige (krebsgängige) Canon.

Eine melodische Folge wird dadurch nachgeahmt (oder besser begleitet), dass eine zweite Stimme vom Ende derselben beginnt und so rückwärts fortführt. Die Verfertigung eines solchen Canons ist leicht und bedarf nur einiger Vorsicht, um gewisse schiefe und leere Intervalle zu vermeiden; ebenso verträgt dieser Canon keine Bindungen, wie auch punktirte Noten nicht zweckmässig sind.

Folgenden zweistimmigen Satz:

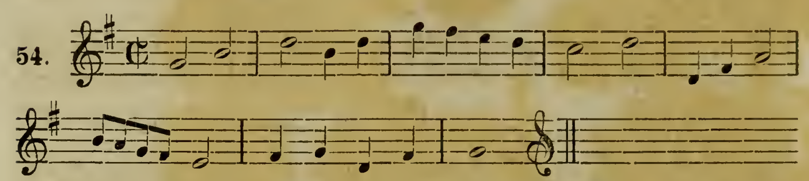
52. 

untersuchen wir zunächst, ob er in rückgängiger Bewegung sich ausführen lässt, was mechanisch wohl zu bewerkstelligen ist, da er keine Bindungen enthält, auf diese Weise:

53. 

Wenn wir nicht zu grosse Ansprüche machen, mag der Satz gehen. Um nun den Canon so aufzuschreiben, dass er als ein rückgängiger ausgeführt werden kann, nehmen wir von Nr. 52 die Oberstimme, die Unterstimme aber in rückgängiger Bewegung, so wie sie Nr. 53 giebt, schreiben beide nach einander in eine Stimme auf folgende Weise und setzen am Ende den Schlüssel ebenfalls verkehrt:

54.



Bei der Ausführung trägt eine Stimme den Satz in der Weise, wie er geschrieben ist, von vorn, die andere zu gleicher Zeit vom Schluss an rückwärts vor.

Ein solcher Satz ist auch dasselbe, was man Spiegelcanon nennt, denn man darf nur Nr. 54 gerade in den Spiegel halten, so wird die zweite Stimme in rechter Bewegung erscheinen. Will man noch weiter gehen, so kann man das Blatt umkehren, dann wird ein anderer ähnlicher Canon mit Hilfe des Spiegels gewonnen, der freilich eben so wenig von Bedeutung sein wird.

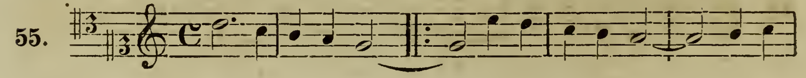
Alle diese Künsteleien und Spiegelfechtereien gehören dem ernsten Studium nicht an, es musste nur beiläufig etwas darüber erwähnt werden, weil hier die Erklärung des Canons überhaupt vorlag und die Nachfrage nach diesen Arten öfter geschieht.

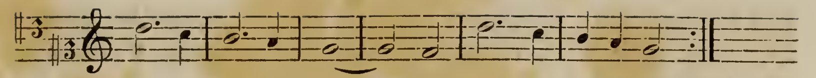
Aus demselben Grunde geben wir noch eine Erklärung des Räthselcanons.

6. Räthselcanon

kann jeder der vorbeschriebenen Arten sein. Das Räthselhafte eines Canons besteht nicht in der besondern Art der Verfertigung desselben, sondern nur in der Art der Niederschrift, die einer Auflösung bedarf. Wenn wir den Canon Nr. 54 einfach niederschreiben, ohne eine Erklärung hinzuzufügen, so wird es dem Scharfsinn zu überlassen sein, zu errathen, dass es ein rückgängiger oder Spiegelcanon ist. Ebenso wird der früher mitgetheilte dreistimmige Canon Nr. 39 auf folgende Weise aufgeschrieben, ein Räthselcanon werden, wobei zu errathen sein würde, wo die Eintritte der Stimmen und in welchen Intervallen sie erfolgen.

55.





Zur Erklärung dieser Niederschrift muss noch hinzugefügt werden, dass die drei verschiedenen Schlüssel zunächst einen Hinweis geben, wie die Noten in den verschiedenen Stimmen gelesen werden sollen, wobei der letzte Schlüssel die erste Stimme anzeigt, der ihm vorstehende die zweite und der zuerst befindliche die dritte Stimme andeutet. Der ungewöhnliche *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie war nothwendig, um für diese Stimme dieselbe Notenschrift gebrauchen zu können. Ständen diese Schlüssel nicht hier, so wäre der Canon kaum oder nur sehr schwierig aufzulösen. Jetzt ist immer noch aufzufinden, zu welcher Zeit und bei welchem Takttheil die angegebenen Stimmen eintreten; das Intervall wird sich durch die Schlüssel bestimmen lassen. Etwas Weiteres hierüber bedarf es nicht.

Achtes Kapitel.

Ueber die Studien der canonischen Formen.

So wenig besondern Nutzen der Canon — insofern er als selbstständiges Tonstück zu betrachten ist — für unsere nächsten Studien haben wird, so ist doch eines Theils die Kenntniss desselben in allen seinen Arten zu wichtig, als dass seine Erklärung umgangen werden könnte, andern Theils können wir aber auch aus den canonischen Formen Gewinn ziehen, wenn wir mit der abgeschlossenen Strenge desselben die freie Bildung von Stimmen verbinden. Wir haben bereits bei dem zweistimmigen Canon auf solche Uebungen hingewiesen, die als sehr nützlich und zweckmässig empfohlen werden konnten. Jetzt gilt es, diese Uebungen zu erweitern und für interessantere Bildungen zu verwenden. Wir wenden uns daher wieder zu den Bearbeitungen des Chorals. Es werden uns zwei Arten solcher Arbeiten in Bezug auf den Choral vorliegen, die eine

den Choral selbst als Canon einzurichten und hierzu eine oder mehr freie Stimmen zu fügen, die zweite

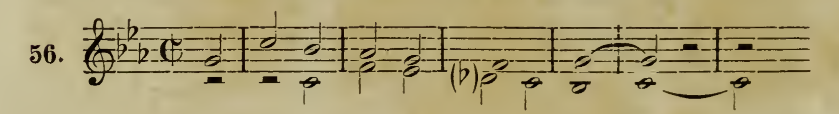
mit dem einfachen Choral einen Canon in neu hinzuzusetzenden Stimmen zu verbinden.

1. Der Choral als Canon.

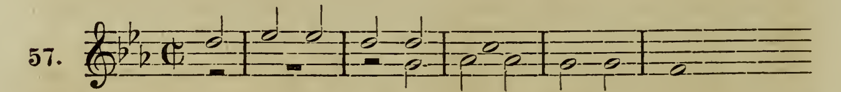
Wenn man den Choral selbst als Canon benutzen will, so wird man bald finden, dass erstens nicht jeder Choral sich dazu eignet,

und zweitens, dass, da es sich um einen bereits gegebenen, fertigen Satz handelt, die Bearbeitung zum Canon manche Modification oder Freiheiten in der Behandlung fordern wird.

Will man einen Choral als Canon bearbeiten, so hat man zuerst zu untersuchen, welchen Anfangspunkt die erste Strophe einer zweiten Stimme gestattet, wodurch zugleich das Intervall gefunden ist, in welchem der Canon ausgeführt werden kann. Z. B. in folgendem Choral: **O Haupt voll Blut und Wunden** findet sich die Quarte oder Unterquinte als geeignetes Intervall, die erste Strophe als Canon zu bearbeiten:

56. 

Ist das Intervall gefunden, muss es in allen Strophen beibehalten werden. Mit der Anknüpfungsnote jedoch kann man sich bei jeder Strophe nach der Zweckmässigkeit richten. So würde die zweite Strophe nicht bei der dritten Note, wie in der ersten, sondern erst bei der fünften Note den Canon beginnen können.
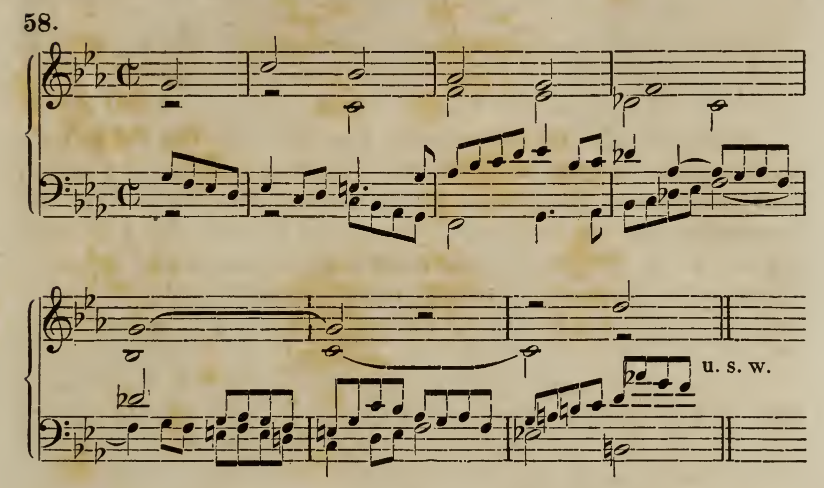
57. 

Will man den Choral bis zum Ende untersuchen, so wird man finden, dass in jeder Strophe sich ein Anknüpfungspunkt findet. Man darf sich aber bei dem Entwurfe des Canons durch einzelne leere oder nicht gut gestellte Intervalle, z. B. zwei fortschreitende Quarten, nicht irre machen lassen, und mag immer bedenken, dass der hinzuzufügenden freien Stimme zukommen wird, dergleichen Uebelstände auszugleichen. Will sich eine Strophe nicht zum Canon fügen, was im vorstehenden Choral nicht der Fall ist, so versuche man es dadurch, eine oder die andere Note des Chorals zu verlängern, oder durch Hinzufügung eines Punktes mit folgender kurzen Note, oder durch andere rhythmische Veränderungen es möglich zu machen; auf eine oder die andere Art wird es in den meisten Fällen gehen.

Was die Strenge der Nachahmung betrifft, so ist auf das Frühere (S. 6) zu verweisen; nur der Canon im Einklang und in der Oktave wird ganz streng auszuführen sein. Will man diese Strenge auf vorstehenden Choral anwenden, so werden wir zwei verschiedene Tonarten erhalten, nämlich *C* moll und *F* moll, was der Be-

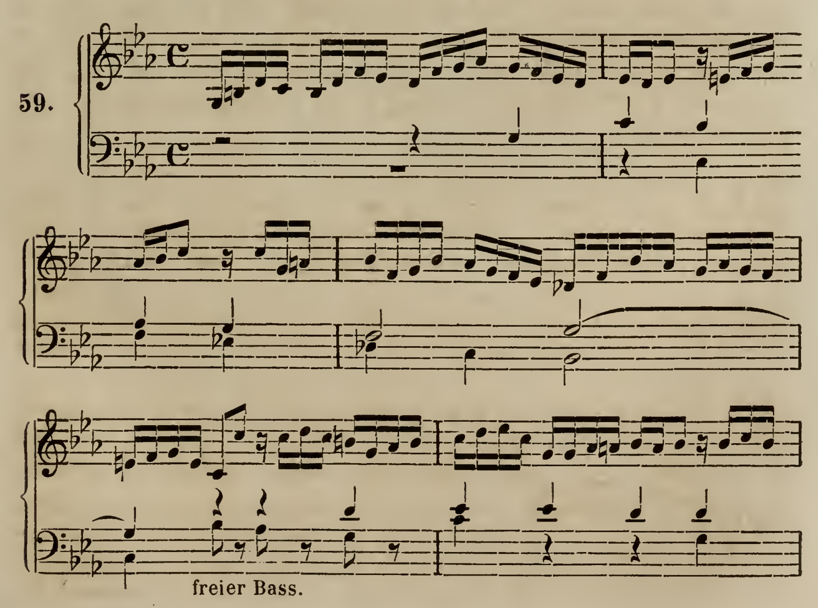
arbeitung selbst etwas Schwankendes geben würde, aber durchaus nicht unausführbar ist. Wir setzen den Anfang einer Ausführung hin, indem wir zwei tiefere Stimmen hinzufügen:

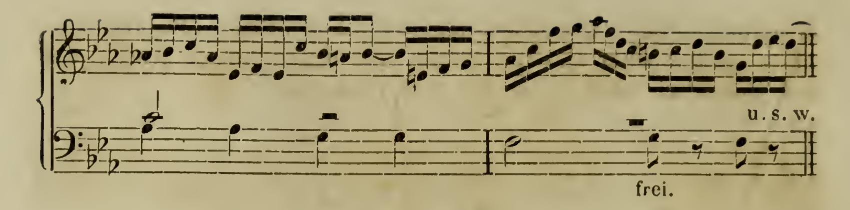
58.



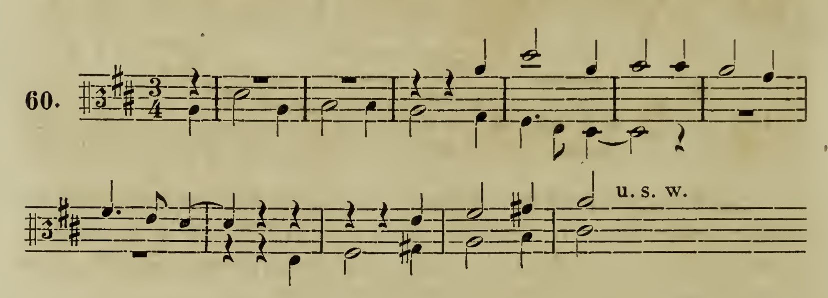
Die Uebungen mit demselben Canon kann man auf verschiedene Weise fortsetzen, z. B. dadurch, dass man den Canon in die tiefere Stimme verlegt und dazu eine oder zwei höhere fügt. So folgender Satz, der als Trio für Orgel auszuführen wäre:

59.

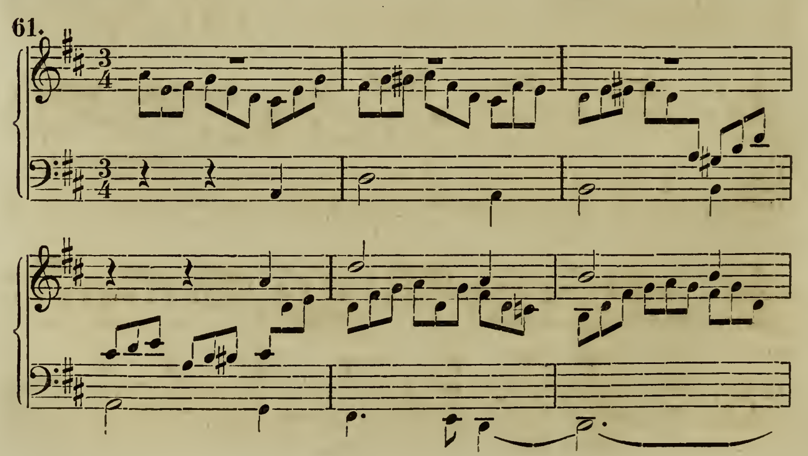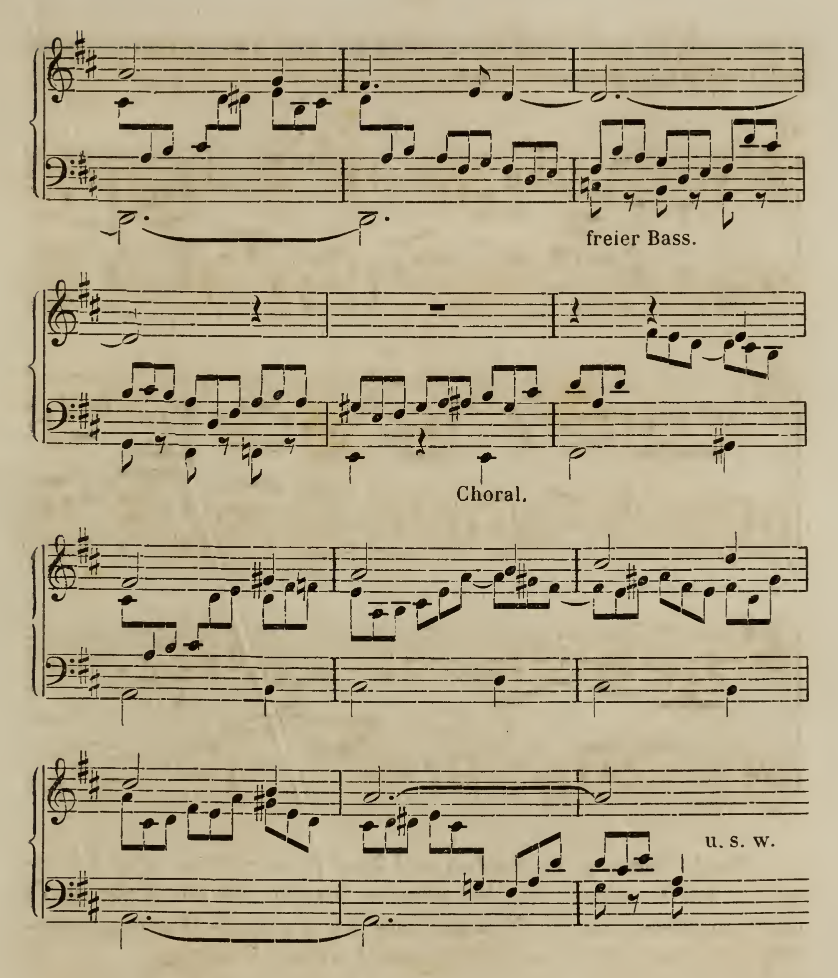




Will man die Taktart ändern, fügt sich der Choral oft noch williger zum Canon, weil man durch Ausdehnung oder auch durch Verkürzung der Notengeltung da sich helfen kann, wo das Zusammentreffen der Noten nichts Harmonisch-Vernünftiges bringen würde. So ist der Choral: **Dir, dir Jehovah** — sehr leicht zu einem Canon in der Oktave im Dreivierteltakt zu bilden:



Im vierten Takte ist durch Verkürzung, wie überhaupt durch veränderte metrische Eintheilung die gleichmässige Fortschreitung in Etwas unterbrochen worden. Eine Bearbeitung dieses Canons als Ober- und Unterstimme mit einer freien Mittelstimme würde folgende sein:
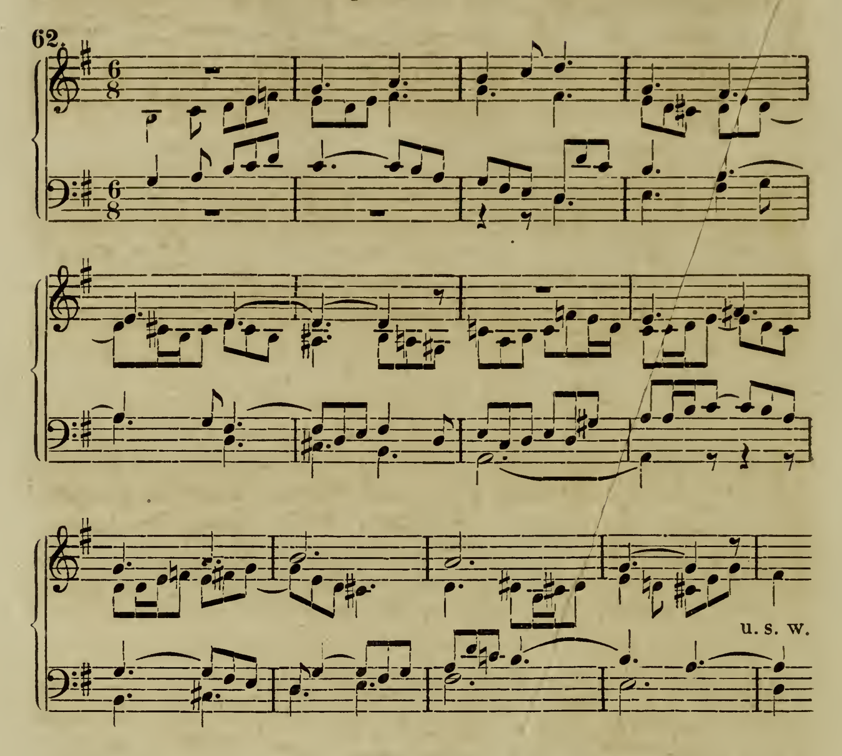




Es sind in dieser und der vorhergehenden Bearbeitung in die Unterstimme freie Zwischensätze aufgenommen worden, die, streng genommen, einer andern Stimme zuzutheilen wären. Soll eine solche Uebung zugleich für praktische Ausführung günstig sein, so müssen natürlich kleine Modificationen eintreten. Hier trat der freie Bass deswegen hinzu, um den einstimmigen Satz zu vermeiden und demselben mehr harmonische Ausführung zu geben. Bei der Ausführung einer solchen Composition z. B. für Orgel, könnte durch Registerwechsel der Canon selbst immer günstig hervorgehoben werden.

Um das Interesse für diese Arten von Uebungen, die für den Ernststrebenden eben so angenehm zu arbeiten als nützlich sind, zu erwecken, namentlich um zu zeigen, dass die Schwierigkeiten

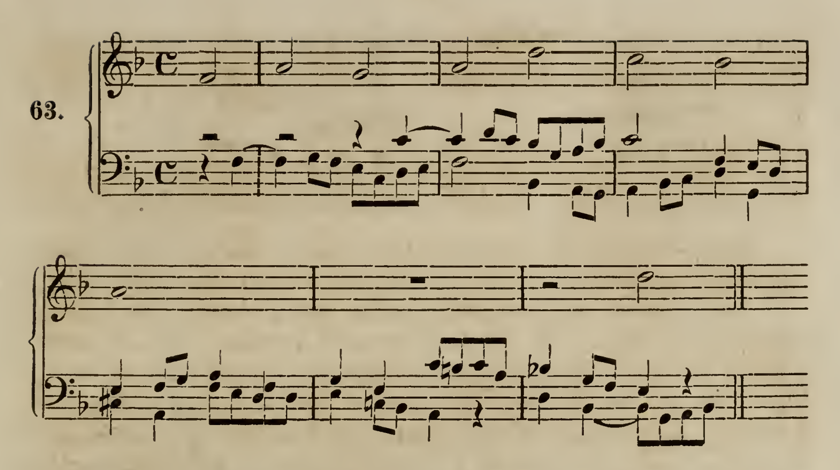
dabei nicht so bedeutend sind, soll noch der Anfang eines Canons mit zwei freien Stimmen folgen.



Der Canon liegt im Sopran und Bass in der Quinte oder Unterquarte und ist streng. In der zweiten Strophe ist am Ende durch eine Vergrösserung der Notengeltung die canonische Führung möglich geworden. Sonst bedarf die Arbeit keiner Erklärung.
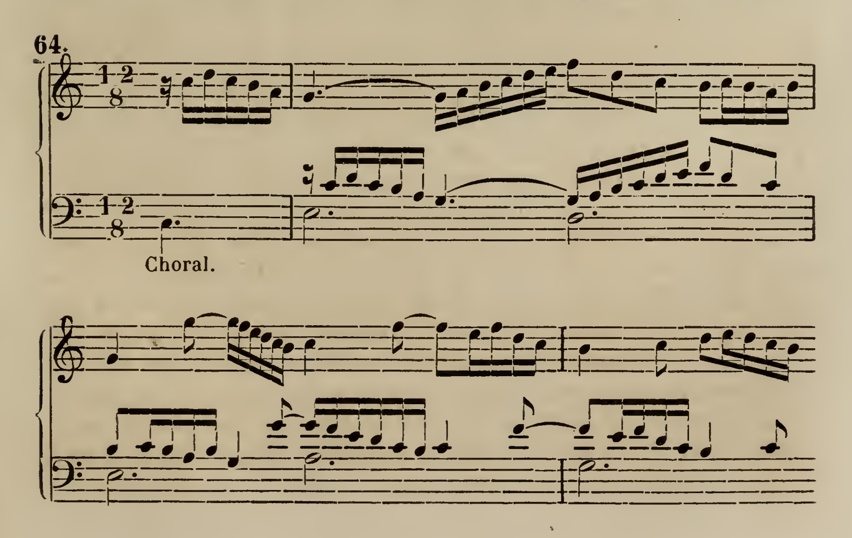
2. Der Canon zum Choral.
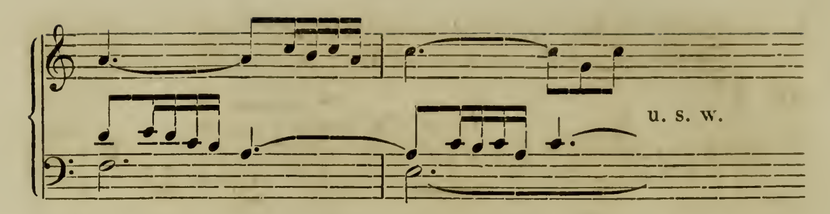
Ungleich schwieriger sind die Arbeiten der zweiten oben angegebenen Art: mit dem Choral als *Cantus firmus* einen Canon zu verbinden. Die dreifache Beziehung, in welche der jedes Mal neu zu bildende Gegensatz (Contrapunkt) tritt, nämlich zu der zweiten Stimme des Canons, dann zu der Note des Chorals und durch die zweite ihm folgende Stimme zur nächsten Note desselben, machen die Arbeit sehr mühsam und experimentirend, was natürlich die Motivbildung sehr einschränken muss. Zur weitern Erklärung setzen wir ein Beispiel hin:



Die untere Stimme fängt den Canon an, die zweite folgt in der Quinte. Der Entwurf des ersten Motivs musste zugleich mit Rücksicht auf die Choralnoten des zweiten Taktes geschehen; die Bildung des zweiten Taktes in Berücksichtigung der zweiten nachahmenden Stimme, der Noten des Chorals und zugleich in vorgehender Berechnung der zwei folgenden Noten desselben, insofern die nachahmende Stimme nothwendig einen harmonischen Sinn geben muss. Man sieht, dass die Beschränkung sehr gross ist, dessenungeachtet steht immer noch der Erfindung ein weites Feld zu Gebote.

Etwas weiter entwickeln können sich die Motive, wenn man den Choral in längern Noten hält, wodurch der Satz sich freilich etwas lang hinzieht. Folgendes Beispiel zeigt diese Art





Diese Beispiele werden hinreichend sein, die zweckmässigsten Aufgaben und Studien in den canonischen Formen zu erklären.

Zum weitern Studium können eine grosse Anzahl der Choralvorspiele für Orgel von S. Bach benutzt werden, die canonische Formen der mannigfaltigsten Art enthalten. Dieselben werden zugleich als Beweis dienen, mit welcher künstlerischen Freiheit der gebildete Meister sich in den engsten Formen bewegen kann, und dass die starre Form niemals den starken Geist zu beherrschen vermag, was nur der behaupten wird, dem Kraft, Muth und Ausdauer fehlen, das zu erringen, was nun einmal errungen werden muss, wenn an ein Gelingen in irgend einer Kunstleistung gedacht werden soll. Der Halb- und Nichtwisser mag diese und andere beschränkende Formen, wie die Fuge, verschmähen, denn jeder Versuch würde an der eigenen Schwäche scheitern; der Meister fühlt sich überall frei, denn er beherrscht die Formen und erringt da die rechten Erfolge, wo es gilt, Kenntnisse und Kräfte anzuwenden, und die Schwingungen des Geistes werden durch das Maassvolle so wenig gefesselt, so wenig dem Dichter die gebundene Rede eine wirkliche Schranke ist.

Dritte Abtheilung.

Die Fuge.

Neuntes Kapitel.

Ueber die Fuge im Allgemeinen.

Ist im Canon das strenge Gesetz verkörpert, dem das freie künstlerische Schaffen nur von aussen beikommen kann, so durchdringt in der Fuge das künstlerische Schaffen das Gesetz selbst; deshalb wird sie stets vor jenem den Vorzug, die grössere Wichtigkeit behaupten. Beim Canon beherrscht die Form den Inhalt, in der Fuge erhält der Inhalt die höhere Bedeutung, indem dieser auf die Form zurückwirkt, ohne die Rechte derselben zu verletzen. Der Canon ist das Gebundene, das nach innen sich Kehrende; die Fuge das Feststehende, nach aussen Strebende, sich Entfaltende. — So gegensätzlich nun aber beide sind, so haben sie doch Gemeinschaftliches genug. Beide gründen sich auf die strengen Nachahmungen, beide streben die Bedeutung eines Hauptsatzes eindringlich, durch verschiedene Stellungen immer interessanter zu machen, der Canon durch äusserste Consequenz, die Fuge durch Entwickelung, Entfaltung; beide gestatten den Zutritt des Fremden, jener nur an der Aussenseite, diese auch nach innen.

Die **Fuge** ist ein nach gewissen Grundsätzen und Regeln ausgeführtes Tonstück, welches über **ein Thema,** oder auch über **zwei, drei, vier Themen** contrapunktisch gearbeitet ist, und welche Themen in mannigfaltiger Abwechselung nach Art der Nachahmungen in allen betheiligten Stimmen gleich bedeutend hervortreten und den hauptsächlichsten Inhalt des Tonstücks bilden.

Die bei der Fuge zu beobachtenden Grundsätze und Regeln sind ebensowenig willkürlich aufgestellt, wie die Formregeln anderer Tonstücke, sondern als im Wesen der Sache begründet, nach und nach aufgefunden und festgestellt worden. Sie enthalten das eigentlich Charakteristische der Fuge, welches, allgemein ausgedrückt, darin besteht, dass ein als werthvoll erkannter Hauptsatz, musikalischer Gedanke in allen Stimmen abwechselnd hervortritt in passenden Nachahmungen auf entsprechenden Stufen; dass sich im Vortrage des Themas eine Stimme zur andern fügt oder ihr folgt, wobei die oben erwähnten Grundsätze und Regeln, die wir kennen lernen wollen, wesentlich zur Einheit des Satzes bei vielseitiger Verwendung des Stoffes beitragen, wie sie bei der Fülle von gleichbedeutend wirkenden Stimmen sowohl vor Ueberfüllung, als auch vor Zerfahrenheit des Satzes bewahren.

In der hierdurch bewirkten besondern Anordnung des Tonsatzes besteht auch hauptsächlich der Unterschied zwischen der Fuge und solchen Tonstücken, die sich ebenfalls auf die Nachahmungen gründen (wie sich jedes Tonstück mehr oder weniger auf diese gründet), bei welchen die Verwendung der Nachahmung der Folge des Satzes (der Form) unterworfen bleibt, also willkürlich angewendet wird, während durch die bestimmte Anwendung der Nachahmung die Fuge erst zu einer solchen wird. Hier bildet also die bestimmte Nachahmung Form und Charakter des Tonstücks, dort ist sie nur zufällig und abhängig von dem Gange der musikalischen Idee.

Bei allem Bestimmten und Eigenthümlichen der Fuge bleibt dem Componisten bei Bildung derselben noch ein sehr weiter Raum, seine Gedanken ächt künstlerisch auszuführen, und wenn er nur die Idee und das Wesen der Fuge nicht verletzt, wird er sich seinen Erfindungen und seiner Phantasie ebenso hingeben können wie bei der Composition anderer Tonstücke, wenn er nur an die Schreibart gewöhnt ist; ja er wird sich um so freier fühlen, als ihm reichlicher als irgendwo Gelegenheit geboten wird, geistreiche Combinationen anzubringen oder zu benutzen und so in engern Schranken das Talent geltend zu machen.

Anmerkung. Es ist bei den obigen Bemerkungen die grössere, ausgeführte Fuge ins Auge zu fassen. Wenn wir aber bei den ersten Uebungen die Grenzen etwas eng ziehen, so geschieht es zum Besten eines stufenweisen Fortschreitens zum eigentlichen Ziele, welches nicht im Fluge zu erreichen ist. Es gehört dies der Methode des Unterrichts an, über welche die Erfahrung ein Urtheil aussprechen mag.

Mag man nun die Composition der Fuge als Zweck oder als Mittel zum Zweck betrachten, oder mit anderen Worten, mag man in Zukunft Fugen zu componiren beabsichtigen oder nicht, immer ist

die Erlernung und tüchtige Uebung derselben als das beste und vorzüglichste Mittel, sich grosse Gewandtheit in der Stimmenführung und die sicherste Handhabung des Stoffes anzueignen, betrachtet worden, und wird so lange nicht vernachlässigt werden, als die Musik ein Gegenstand der Kunst bleibt, und die freie Entwickelung der Materialien einer Grundidee vermittelst der Phantasie Geltung behält; so lange sie nicht durch Zeit- und Moderichtung verändert und so umgestaltet wird, dass sie an ihrem innern Werthe ebensoviel verlöre, als sie an äussern Dingen, an materiellem Ton und Klang, gewönne.

Aber auch im letztern Falle bleibt die Fuge immer ein historischer Gegenstand, dessen Verständniss und Bildung nicht verloren gehen darf, wenn sich Mit- und Nachwelt nicht ein geistiges Armuthszeugniss geben will. Es wird daher Pflicht des Einzelnen, sich und der Nachwelt die Befähigung hierzu zu erhalten.

Die hauptsächlichsten Bestandtheile einer Fuge.

Bevor man zur Ausarbeitung einer Fuge, selbst der kleinsten, gehen kann, bedarf es noch einer genauen Kenntniss einzelner wichtiger Bestandtheile und einer sorgfältigen Vorübung derselben.

Sie sind folgende:

1) Das Thema, der Führer.
2) Der Gefährte, die zweite nachahmende Stimme.
3) Der Gegensatz (Gegenharmonie).
4) Der Zwischensatz (Zwischenharmonie).
5) Die Engführung.

Alle diese Theile wollen wir zuerst einer genauern Betrachtung unterziehen.

Zehntes Kapitel.

Das Thema. Der Führer.

Das Thema, welches einer Fuge zum Grunde liegen soll, muss einen kurzen, leichtfasslichen und in gewisser Beziehung in sich abgeschlossenen musikalischen Gedanken oder Satz enthalten; ausserdem soll es präcis und charakteristisch, gesangmässig, zu contrapunktischer Behandlung geeignet sein.

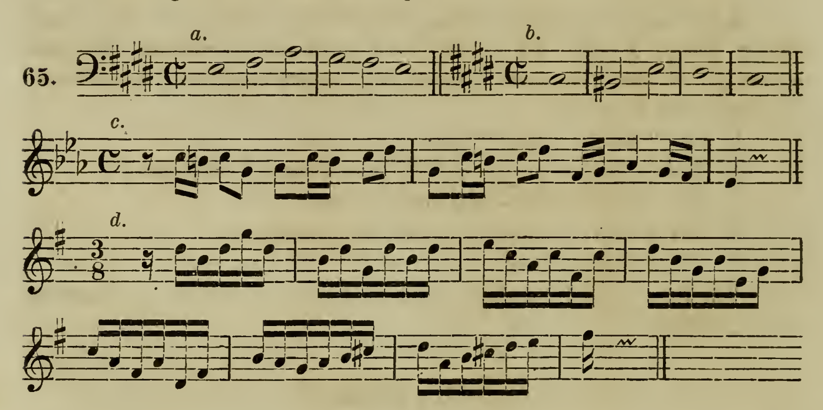
Wenn es auch Methoden giebt, nach welchen man jeden musikalischen Gedanken oder Satz, seiner mechanischen Struktur nach, zu erfinden lehren kann, so wird doch die eigentliche Erfindung eines werthvollen musikalischen Gedankens immer Sache des Talents

und der Inspiration bleiben und es wird theils von diesen, theils von künstlerischer Erfahrung und Uebung abhängen, ob ein Thema überhaupt und insbesondere ein Fugenthema gut erfunden genannt werden kann.

Soll nun hier die Erfindung eines Fugenthemas nicht gelehrt werden und wird dies dem richtigen und feinen Gefühl, welches sich hierin, sowie überall an den vorhandenen Mustern zu stärken hat, überlassen bleiben müssen; so wird es doch nicht ohne Nutzen sein, die oben genannten Eigenschaften eines solchen etwas näher zu beleuchten und namentlich auf den Unterschied zwischen einem Fugenthema und andern musikalischen Sätzen aufmerksam zu machen.

Kurz muss ein Fugenthema sein, damit es stets in seiner Totalität aufgefasst werden kann, wo es auch erscheint.

In den uns vorliegenden Mustern finden wir zwar hierin eine grosse Verschiedenheit; wir finden Gedanken in wenigen Noten enthalten, von zwei Takten an bis zu den reichhaltigsten Gängen und Sätzen in möglichster Ausdehnung. Z. B.:

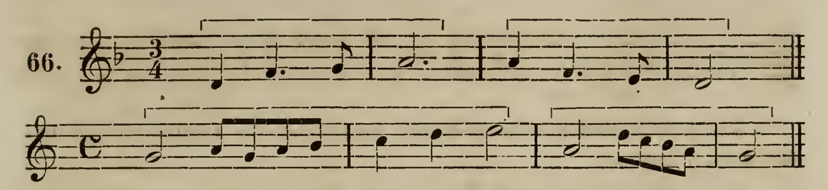


S. Bach bearbeitet meistens kurze Themen zur Fuge, nur in einzelnen Orgelfugen solche von grosser Ausdehnung, die aber durch Wiederholungen oder durch Sequenzen, wie oben Nr. 65 *d.* zeigt, gebildet sind, und daher durch ihre Länge an Fasslichkeit nicht verlieren.

Anmerkung. Nach Bach gab es eine Zeit, in welcher man die Ausdehnung der Fugenthemen so übertrieb, dass das Unverhältnissmässige derselben dem heutigen künstlerischen Gefühl nicht mehr zusagen kann.

Zwei, vier bis sechs Takte werden nach Maassgabe des Inhalts (denn nur dieser kann darüber bestimmen) für ein Fugenthema hinreichen. Acht Takte nur dann, wenn sie nicht als Periode gebildet sind, denn die Periodenbildung ist dem Fugenthema

nicht günstig, und es sind schon diejenigen nicht vorzüglich zu nennen, die bei einem Umfange von nur vier Takten zwei gleiche Hälften zu sehr empfinden lassen. Z. B.:
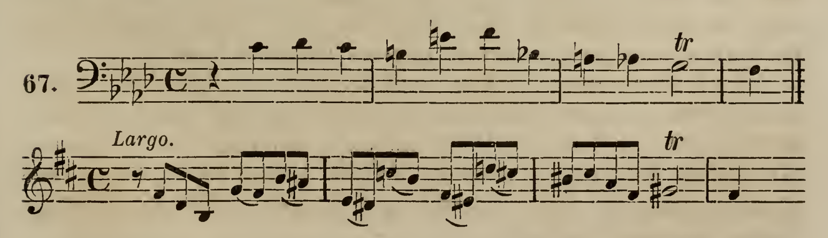


Die Bedingung: leichtfasslich, verständlich, bezieht sich auf den Inhalt des Themas in melodischer und harmonischer Hinsicht.

Beides ergänzt sich. Diejenige Melodie, deren innerste natürliche Harmonie am leichtesten hervortritt, wird am fasslichsten sein: ebenso kann die Bedeutung der Harmonie erst durch die melodische Folge erkannt werden.

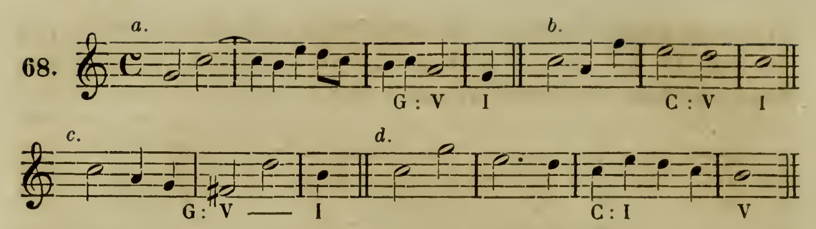
In Bezug auf Fugenthemen darf man aber hierin nicht zu weit gehen, da sonst leicht eine besondere Eigenschaft derselben, die später besprochen werden soll, verletzt werden würde, wenn man, anstatt charakteristische Gedanken zu schaffen, allein auf melodische und harmonische Fasslichkeit sehen wollte, wodurch sich dieselben leicht verflachen dürften. Es giebt Fugenthemen, zu denen nur schwer eine natürliche Harmonie gedacht werden kann und die doch durch ihre besonders ausgeprägten Schritte nicht unfasslich im weitern Verfolg erscheinen und zu deren Bearbeitung, als gleichsam zur weitern Erklärung, sich der gewandte Componist besonders hingezogen fühlen wird.

Man vergleiche folgendes Thema der *F* moll-Fuge im wohltemperirten Clavier mit der Ausführung, sowie der *H* moll-Fuge in demselben Bande:



Das Thema soll abgeschlossen sein.
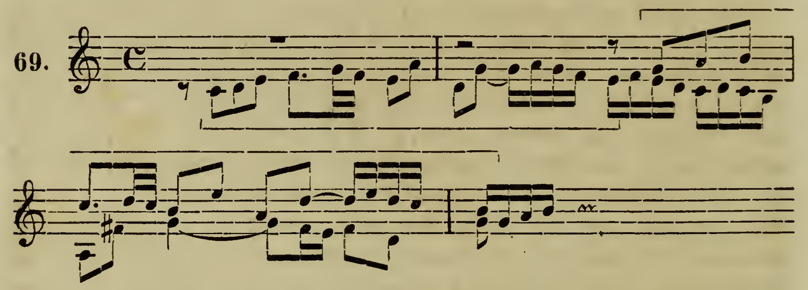
Das wird geschehen, wenn am Schluss desselben eine ganze oder halbe Cadenz in mehr oder weniger bestimmter Weise angebracht wird. Z. B.:



Auf solche und ähnliche Weise wird sich das Thema immer abschliessen lassen.

Es giebt jedoch auch Fälle, wo der im Thema liegende Abschluss mit dem ihm folgenden Gange der Stimme (Gegensatz zur zweiten, nachahmenden Stimme) so verwebt ist, dass man das Ende des Themas viel weiter zu setzen geneigt ist. Diese enge Verbindung giebt dem Satze einen besonders lebendigen Fortgang.

Mit welcher Meisterschaft Bach diese Gegensätze einzuführen verstand, lehrt ein Blick auf die Anfänge der Fugen im wohltemperirten Clavier, wie z. B.:



Man kann in der Regel in solchen Fällen aus dem Gange anderer Stimmen, wenn sie das Thema wieder bringen, den wirklichen Umfang desselben erkennen.

Präcis und charakteristisch kann man ein Fugenthema nennen, wenn es durch seine Intervallschritte sowohl, wie durch seine metrische Bildung entschieden hervortritt und dadurch seine Bedeutung dem geistigen Inhalt gemäss erkennen lässt.

Auch hierin muss wieder besonders auf die Fugen des wohltemperirten Claviers verwiesen werden, als der unerreichbaren Muster. Was auch andere Componisten in der Fuge erreicht haben, übertroffen hat diesen genialen Meister keiner an Ausdruck und Charakteristik der Ideen, wenn auch Manche in Hinsicht auf die Faktur ihm nahe kommen.

Anmerkung. Da es unmöglich wäre, alle geeigneten Beispiele hier abdrucken zu lassen, so mag in solchen Fällen auf das »wohltemperirte Clavier« von J. S. Bach im Allgemeinen verwiesen sein, von welchem sich erwarten lässt, dass es in den Händen Aller ist, die sich tiefern Studien der Musik

widmen, und die im Stande sind, das Meisterhafte und Geistreichste, was wir in dieser Form besitzen, zu würdigen. Wenn wir hier und in der Folge öfters auf die Bach'schen Werke verweisen, so geschieht es nicht in der Absicht, den Anfänger in der Fugenkunst aufzufordern, in seinen Studien die besondere Art und Weise Bach's nachzuahmen, es würde dies diesem genialen Meister gegenüber ebenso vergeblich, wie für den Anfänger sogar wenig fördernd sein; die angeführten Beispiele sollen uns nur zur Erläuterung vorgetragener Sätze dienen, die wir eben bei Niemandem besser finden können, als bei dem, der mit hoher geistiger Begabung eine unerreichbare Meisterschaft verband. Auf weiterer Stufe der Ausbildung dann ihm nachzustreben, kann zu jeder Zeit nur vortheilhaft sein.

Wenn die Eigenschaft des Gesangmässigen bei Fugen für Singstimmen ein Haupterforderniss bleibt, so wird dieselbe auch bei Instrumentalfugen in gewissem Grade gefordert, da das Gesangmässige mit der Fassbarkeit eines Themas zusammenhängt. Doch dürfte auch hier der Begriff unter Umständen nicht zu streng festzuhalten sein, wenn das Thema sonst Eigenschaften besitzt, die es zu einer Fuge charakteristisch machen.

Da die Schreibart einer Fuge nur contrapunktisch sein kann, so versteht es sich von selbst, dass das Thema vor Allem zu contrapunktischer Behandlung geeignet sei.

Wie ein Satz beschaffen sein müsse, der sich zu contrapunktischer Behandlung eignet, lässt sich freilich eben so wenig sicher beschreiben, als überhaupt sagen, was ein musikalischer Gedanke ist.

Es wird aber dem im polyphonen Satze Geübten nicht entgangen sein, dass nicht jede Melodie, so grossen Werth dieselbe auch sonst besitzen mag, zu contrapunktischer Bearbeitung passend ist. Dasselbe muss mit dem Thema zur Fuge der Fall sein.

Das Einfache, Feste und Entschiedene, das mit wenig Noten Vielsagende und Ausdrucksvolle wird zu einem Fugenthema geeignet sein, während weiche, gefällig geformte Melodien nicht selten jeder contrapunktischen Arbeit widerstreben.

Zu den äusserlichen Dingen eines Themas ist noch zu zählen,

dass es einer bestimmten Tonart angehört.

Denn wenn auch Modulationen nicht auszuschliessen sind, so darf das Thema doch nicht in verschiedenen Tonarten hin und her schwanken. Ferner:

dass es nicht von zu grossem Tonumfange sei.

Als Grenze des Umfanges giebt man mit Recht eine Oktave an, die nicht überschritten werden soll, wenn nicht die Bearbeitung grosse Schwierigkeiten machen soll, da namentlich im vierstimmigen Satze die Stimmen sich zu häufig durchkreuzen würden Wie bei allen derartigen Bestimmungen aber, wird es immer Fälle geben, die eine Ausnahme gestatten.

Die Erfindung eines Fugenthemas als Aufgabe.

Wenn wir auch, wie wir oben bereits erwähnten, nicht unternehmen wollen, die Erfindung eines Themas — wie überhaupt das Geheimnissvolle der Erfindung einer wirklich musikalischen Idee — durch genaueste Darlegung der mechanischen und technischen Struktur desselben zu lehren, so soll deswegen die Aufgabe »Fugenthemen zu erfinden« nicht ausgeschlossen sein; sie ist zweckmässig und nothwendig, um die geistigen Kräfte nach dieser Seite hin zu erproben und zu entwickeln.

Die Aufgabe ist zu lösen in Berücksichtigung der oben erwähnten Eigenschaften eines Themas, wobei jedoch zu bemerken ist, dass alle jene Erfordernisse nicht immer gemeinschaftlich in einem Thema vorhanden sein können, was oft gar nicht zu erreichen wäre und die Erfindung selbst sehr beschränken würde, die für den verschiedenartigsten Ausdruck der Idee auch die verschiedenartigsten Mittel verwenden muss.

Hierbei wird nur allein der lebendige Unterricht fördernd sein, der durch strenge Kritik Uebelstände offen darlegen kann und zu zeigen hat, wo es angeht, wie dieselben zu beseitigen sind. Man lasse sich aber nicht durch misslungene Versuche abschrecken, jenen geistigen Funken der Erfindung von neuem zu erwecken. Ist er einmal auf diese Weise durch eignes Bemühen zur Flamme angefacht, wird sie um so heller und besser leuchten, als wenn der Erfolg auf mechanische und künstliche Weise da erreicht wird, wo es an den Bedingungen, am innern, wirklichen musikalischen Leben fehlt.

Dass es sich aber dabei um eine Uebung handelt, die an und für sich von hoher Bedeutung ist, geht aus dem Werthe hervor, den ein Fugenthema wirklich enthalten soll. Denn nicht die Arbeit der Fuge selbst, sie mag noch so gewandt und kunstvoll sein, wird dieselbe zu einer wirklich künstlerischen machen, wenn nicht das Thema gleichen geistigen Werth besitzt. Namentlich aber können auch hier die Fugen S. Bachs als die vortrefflichsten Muster gelten, die ihren Werth schon in dem hohen geistigen Schwunge, in der Kraft und dem Charakteristischen des Hauptsatzes ankündigen, welcher durch eine bewunderungswerthe Ausführung noch an Bedeutung gewinnt.

Das Thema zur Fuge kann einfach sein, es darf aber deshalb nicht unbedeutend, nicht langweilig, matt und schaal sein. In den wenigen Noten von Nr. 65 *a.* und *b.* liegt ein tieferer Sinn, als in den vielen, sich gleichmässig fortbewegenden, durch Sequenzen matt dahin schleichenden Noten gewisser Fugenthemen einer schlaffen Periode des vorigen Jahrhunderts. Seit jener Zeit, in welcher durch

sonst verdiente Lehrer der Theorie gerade dieser Theil derselben ganz besonders handwerksmässig betrieben wurde, wie die trockenen, steifen, wenig belebten, wenn auch sonst correcten Fugen Marpurgs, Kirnbergers und Anderer bezeugen, deren schematisches Wesen sich schon in der Langweiligkeit der Themen ankündigt; seit jener Zeit hatte sich eine Ansicht von der Fuge geltend gemacht, die ihrer weitern Fortbildung nicht günstig sein konnte: sie galt als ein Kunststück ohne höhere Bedeutung. Obwohl durch das Aufleben und grössere Verständniss der Bachschen Werke eine bessere Einsicht in diese Kunstform Platz gegriffen hat, so hat doch jenes Verfahren bis auf die Jetztzeit nachtheilige Folgen gehabt, die zum Theil noch fortdauern, genährt durch die Richtung und den Geschmack der neuesten Zeit, die durch das Hervorheben des rein Harmonischen das eigentlich Contrapunktisch – Melodische in den Hintergrund drängt.

Wir haben uns bei Erfindung des Themas vor Allem vor Langweiligkeit zu hüten; das Thema muss melodischen Schwung, rhythmisches Leben haben; die ausgetretenen Pfade der Quarten – und Quinten-Fortschreitungen sind, wenn nicht ganz zu vermeiden, doch sehr behutsam zu verwenden. Doch haben wir aber auch die Anforderungen an das Thema im ersten Stadium wieder nicht zu hoch zu stellen, um nicht ins Kritteln zu verfallen, da es für uns noch nicht gilt, eine wirkliche Kunstleistung zu liefern, sondern Uebungen, die uns zu derselben befähigen sollen.

In jeder einfachen Fuge beginnt in der Regel eine Stimme mit dem Thema allein. Man nennt die Stimme, die es vorzutragen hat,

den Führer (*dux*).

Als Führer kann jede Stimme dienen.

Die ihr zunächst folgende Stimme, die das Thema nachzuahmen hat, nennt man

den Gefährten (*comes*).

In welcher Weise diese Nachahmung statt zu finden hat, soll im folgenden Kapitel erklärt werden.

Elftes Kapitel.

Die Bildung des Gefährten.

Die Bildung des Gefährten geschieht durch eine strenge Nachahmung des Führers, bei der regelmässigen Fuge **in der Quinte.**

Der Grund, warum man vorzugsweise die Quinte als Nachahmungsintervall in der Fuge wählt, liegt in dem Gegensätzli-

chen, welches Prime und Quinte, Tonika und Dominante am natürlichsten und zugleich am präcisesten ausdrücken.

Beide Stimmen, die den Führer und Gefährten vorzutragen haben, treten nämlich in dasselbe Verhältniss, wie in der Periode der Vorder- und Nachsatz. Oft sind sie auch ihrer formellen Bildung nach nichts Anderes, und wenn sie davon abweichen, so ist doch die Charakterähnlichkeit mit der Periodenbildung unverkennbar. Daher sagt man auch: der Gefährte beantwortet den Führer, was sich eben auch von dem Nachsatz der Periode, obwohl er selten eine Nachahmung des Vordersatzes ist, sagen lässt. Diese Beantwortung des Themas durch den Gefährten bedingt auch in besondern Fällen eine eigenthümliche Gestaltung desselben, von welcher unten gesprochen wird.

Die Nachahmung auf derselben Tonstufe oder auf der Oktave wird nur eine Wiederholung desselben Satzes geben, und so zweckmässig und brauchbar diese in andern Fällen ist, so würde sie doch dem Charakter der Fuge, namentlich bei der ersten Einführung des Themas, nicht entsprechen. Andere Tonstufen aber, die noch zu verwenden wären, werden das Gegensätzliche, was hier beabsichtigt wird, nie in so präciser Weise wiedergeben können, als die Quinte, ja manche Intervalle, wie z. B. die Quarte, würden zu diesem Zweck gar nicht brauchbar sein, da sie dem ganzen Tonsatze eine falsche Bedeutung beilegen würde, indem sich die ursprüngliche Prime in den Charakter der Quinte verwandelt.

Bei dieser Nachahmung in der Quinte darf in der Regel weder Gattung noch Art der Intervalle verändert werden. Besonders hat man darauf zu sehen, dass die halben Tonstufen wieder als solche erscheinen (das *Mi fa* der früheren Tonlehre).

Auf diese Strenge der Nachahmung üben jedoch Verhältnisse, die der Bildung der Fuge eigenthümlich sind und die im Allgemeinen durch die bereits oben erwähnte Beantwortung Erklärung finden, einen Einfluss, der eine völlige Abänderung einzelner Intervallschritte nothwendig macht.

Diese Ausnahmen, die man bei sonst strenger Nachahmung im Gefährten findet, sind nicht blos Hergebrachtes, willkürlich Aufgestelltes, sondern lassen sich auf bestimmte Grundsätze zurückführen. Man hat sehr bald mit richtigem Gefühl bemerkt, dass eine einfache Transposition in die Quintentonart in vielen Fällen nicht genügen würde, um die Stellung des Gefährten zu dem Führer so abhängig zu machen, dass er in die innigste Beziehung zu ihm tritt, dass, mit anderen Worten, eine blosse Transposition ihn eben so selbständig wie unabhängig machen würde.

Das Gesetz der Einheit der Tonart, welches bei der

Wendung des Führers in die Quinte ein Zurückschreiten des Gefährten in die Haupttonart fordert, ist das Axiom, nach welchem die Ausnahmen der strengen Nachahmungen zu bilden sind. Die Mittel, die Einheit der Tonart zu erhalten, lassen sich durch einfache Darlegung akkordlicher Beziehungen und Verhältnisse angeben, wenn auch ihre Anwendung im besonderen Falle nicht selten schwierig sein sollte.

Die Einheit der Tonart oder des Tonartsystems wird begründet und erfüllt durch die drei Hauptdreiklänge, den tonischen, Dominant- und Unterdominant-Dreiklang und ihre innigste Beziehung zu einander. Diese Beziehungen werden zunächst erkannt in ihren Grundtönen

F — *C* — *G*,

welche zum Theil auch Quintbedeutung annehmen, aber auch besonders in ihren Terztönen

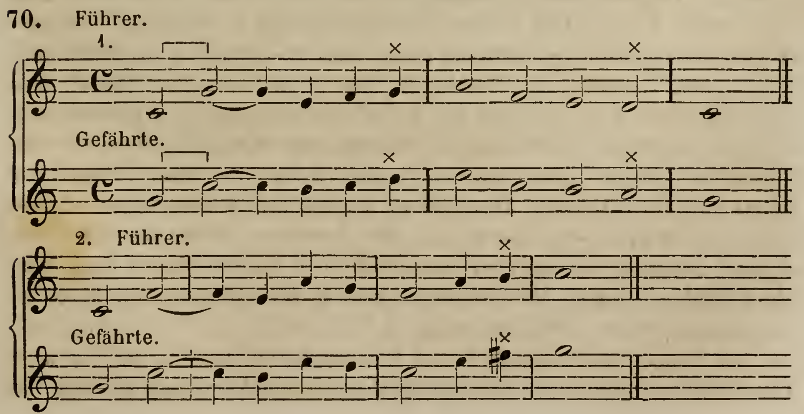
a — *e* — *h*.

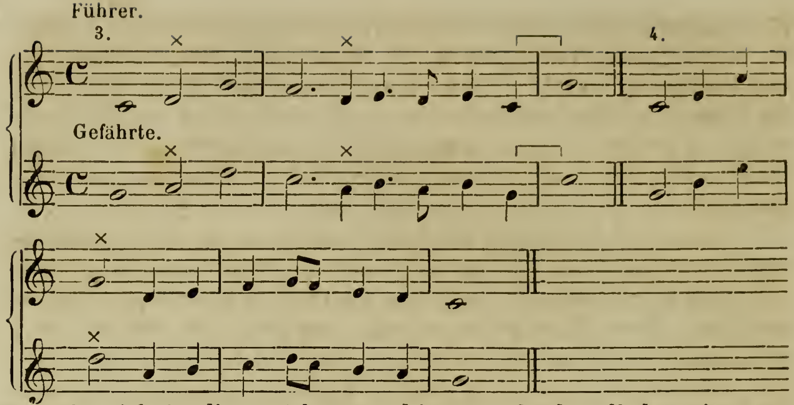
Diese Darstellung zeigt uns zunächst, dass *F* sich nur auf *C*, *G* ebenso auf *C*, *C* aber sowohl auf *G* als auf *F* beziehen kann, das Letztere aber nur im Ausnahmefalle, weil jede Richtung nach der Oberdominante hinstrebt, nach der Unterdominante nur beim Zurückschreiten; dass in gleicher Weise von den Terztönen *a* auf *e*, *h* ebenso auf *e*, *e* aber auf *h* und *a* sich beziehen wird, das Letztere aber aus demselben Grunde nur als Ausnahmefall.

Dieser erste Grundsatz würde uns die Beantwortung eines einfachen Fugenthemas, das sich nicht aus den Grenzen der Tonart heraus bewegt, leicht machen, wenn nicht bei manchen Bildungen desselben, selbst wenn es einfach ist, die Nothwendigkeit einer Abweichung sich aufdrängte, die einer Erklärung bedarf.

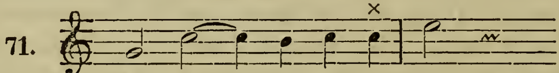
Betrachten wir folgende Themen:

70.





So sehr sich in diesen Themen obige Regel überall bewährt, so zeigen sie doch bei aller Einfachheit kleine Abweichungen. Im Gefährten 1 zeigt sich die Grundton- und Terzbedeutung der Töne des Führers genau, deswegen musste das erste *G* des Führers im Gefährten *C* zur Folge haben, und nicht die Quinte *D*, ebenso wie am Schluss des Gefährten 3; nur das zweite *G* des Führers bringt im Gefährten *D*. Diese Abweichung erklärt sich dadurch, dass dieses *G* diatonischer Durchgangston, Verbindungsglied zwischen *f* und *a* ist, und seine Quintbedeutung ziemlich eingebüsst hat; man würde den melodischen Charakter der Stelle verletzen, wenn man den Gefährten nach der Regel so bilden wollte:

71. 

Ferner tritt im Führer 1 der neue Ton *D* auf, der zwar im Tonsystem ist, aber bisjetzt noch nicht erwähnt wurde. Dieser Ton hat die Bedeutung der Quinte von *G*. Dass er im Gefährten mit dem Terzton *a* beantwortet ist, könnte befremden, wenn *a* in diesem Falle Terz wäre. Es ist aber ebenso gut Quinte von *D*, weil hier der Gefährte nach *G*dur sich wenden muss, und es liegt hier die Harmonie *D fis a* zum Grunde. Im Führer 3 sehen wir dasselbe, durch den Quartenschritt *d* — *g* klingt der Dominantdreiklang *G h d* entschieden heraus, während der Gefährte, der in *G*dur beginnt, ebenfalls die Dominante dieses *G*dur bringen muss. *A* hat also hier wieder die Bedeutung der Quinte. Der Führer 2 zeigt uns wieder eine scheinbare Abweichung von der Regel. Der Terzton *h* bringt im Gefährten nicht *e*, sondern *fis*, die Terz von *D*. Da der Führer durch den Leitton *h* nach *c* gelangt, der Gefährte aber in *G* schliessen muss, so ist der Leitton *fis* das allein Richtige.

Im Führer 4 sehen wir *G* mit *D* beantwortet anstatt mit *C*. Diese Abweichung hat einen melodischen wie harmonischen Grund. In

letzterer Beziehung liegt in dem Quartenschritt *G—D* der Dominantdreiklang zu sehr ausgesprochen, als dass er nicht als solcher in der Oberdominante wiederkehren sollte; in ersterer Beziehung vergleiche man folgende Gefährtenbildung:

72.

und man wird gewiss die obige Bildung mit *D* vorziehen.

Fassen wir die bisjetzt berührten Abweichungen zusammen, so finden wir die Beziehungen der Grund-, Quint- oder Terztöne in Folgendem:

F — *C* — *G* — (*D*)

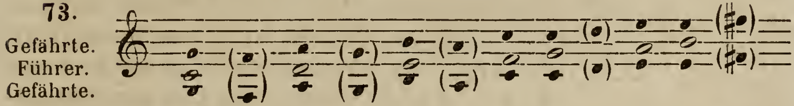
a — *e* — *h* — (*fis*)

Das heisst: *F* bezieht sich nur auf *C*, *a* nur auf *e*, *C* aber auf *G* und *F*, *e* auf *h* und *a*, zuletzt *G* auf *C*, in einzelnen Fällen auf *D*, und *h* auf *e*, in einzelnen Fällen auf *fis*.

Oder, wenn wir die diatonische Reihe durchgehen, wobei wir der bessern Unterscheidung wegen nach Hauptmannscher Art die Grund- und Quinttöne mit grossen Buchstaben, die Terztöne mit kleinen Buchstaben bezeichnen wollen, so würden die Tonbeziehungen sich so darstellen lassen:

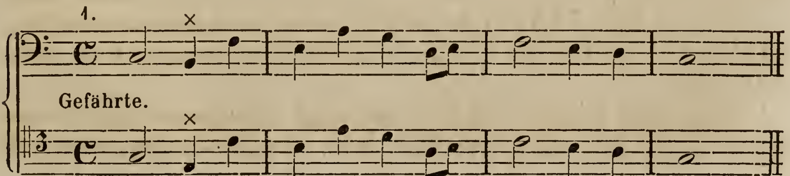
C	wird	*G*	oder	*F*
D	»	*A*	»	*G*
e	»	*h*	»	*a*
F	»	*C*	»	—
G	»	*C*	»	*D*
a	»	*e*	»	—
h	»	*e*	»	*fis*.

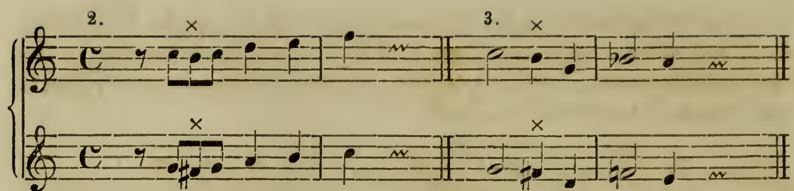
In Noten ausgedrückt:



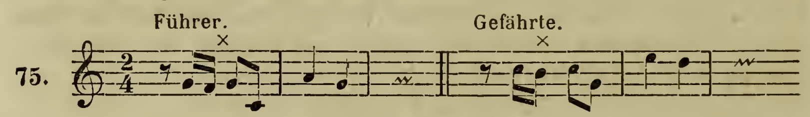
wozu sich bei weiterer Untersuchung noch einige Töne finden werden.

Bei dem Terzton *h* ist noch zu unterscheiden, ob er durch die metrische Bildung des Themas wirklich ein harmonischer Ton ist, oder mehr ein melodischer Hilfston, ein Wechselton, was durch folgende Beispiele klar werden soll.





Im Führer 1 ist das *h* eine harmonische Note, die am richtigsten durch *e* wiedergegeben wird, bei 2 ist das *h* Hilfsnote, kann also nur durch *fis* wiedergegeben werden. In 3 tritt ein neuer Fall ein. Das *h* ist zwar hier ein harmonischer Ton; da aber das Thema selbst später durch *b* nach der Unterdominante *F* modulirt, so muss der Gefährte zurück nach *C* moduliren, was nur durch *f* geschehen kann; folglich wird *fis*, die Wendung nach *G*dur, vorher nothwendig, um nach *C*dur zurückschreiten zu können. Es berührt dies eine Gattung von Fugenthemen, die wir bisjetzt noch nicht ins Auge gefasst haben, nämlich solche, welche moduliren. Solche Hilfs- oder Wechselnoten kommen oft sehr verschieden vor. So beginnt Bach eine Fuge in *C*dur auf folgende Art:



Hier entspricht nun das *h* dem *f* gar nicht, es müsste *b* heissen; da *b* aber nicht in der Tonart liegt und hier geradezu unmöglich ist, so würde eher *fis* statt *f* im Thema stehen können, wenn es nicht eine Eigenthümlichkeit von besonderer Wirkung bei Bach wäre, diese Hilfstöne lieber diatonisch zu bilden, als chromatisch.

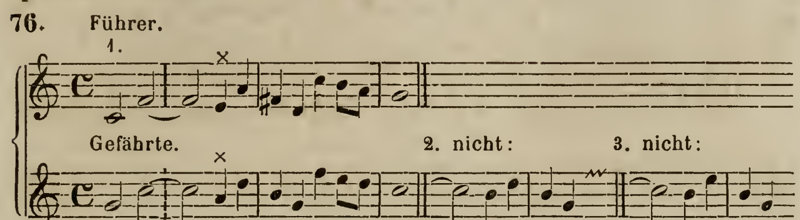
Für die Bildung des Gefährten ist es von besonderm Einfluss, die Fugenthemen in zwei Gattungen einzutheilen, in solche, welche die Tonart nicht verlassen, also nicht moduliren, und in derselben Tonart schliessen, und solche, welche entschieden aus der Tonart heraustreten und in die Quinttonart übergehen. Hierzu sind vorübergehende Modulationen, wie z. B. No. 74,3 oder Halbschlüsse, wie No. 70,3 nicht gerechnet.

Nach der ersten Art waren alle früheren Beispiele gebildet. Die zweite Art haben wir jetzt etwas näher zu betrachten, weil sich hier die meisten Ausnahmefälle von einer strengen Nachahmung des Führers ergeben.

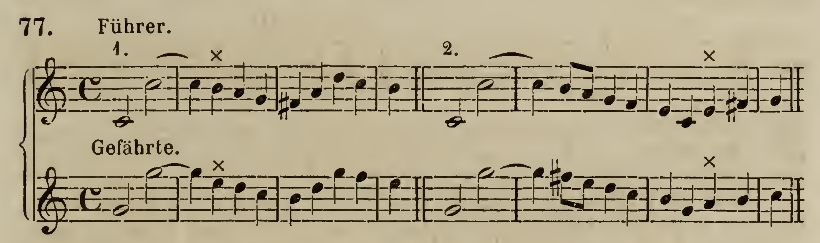
Wenn der Führer in die Quintentonart übergeht, so hat der Gefährte zurück in die Haupttonart zu moduliren.

Bei dieser allgemeinen Regel ist festzustellen, an welcher Stelle dieses Zurückmoduliren geschieht. Dass diese Stelle eine sehr ver-

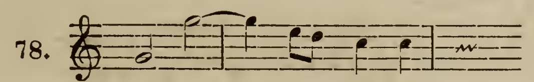
schiedene sein wird, liegt in der grossen Verschiedenheit, die der Gang eines Fugenthemas annehmen kann. Wir wollen dies an Beispielen erläutern.



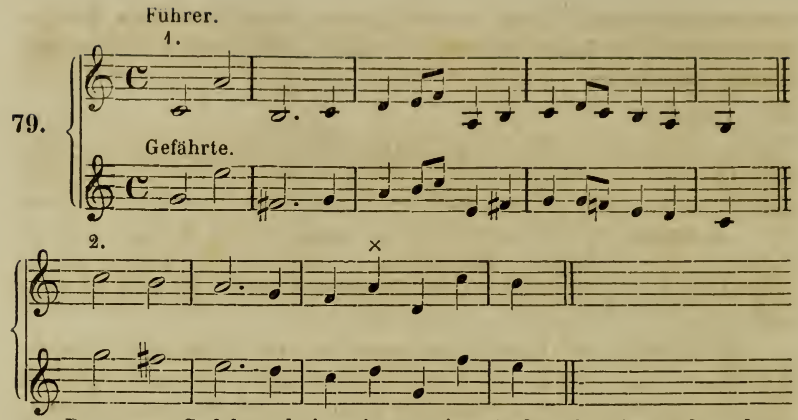
Hier bildet die Unterdominantterz *a* die Modulation zurück. Wollte man diese noch verschieben und *h* dafür setzen, wie im 2. Beispiel, so würde der *G*–Dreiklang durch zwei halbe Takte erscheinen und der harmonische Wechsel des Themas verloren gehen. Noch schlimmer würde es auf die letzte Art ausfallen, denn der Terzton *e* würde hier als Grundton auftreten und eine schiefe Bedeutung des Themas herbeiführen.



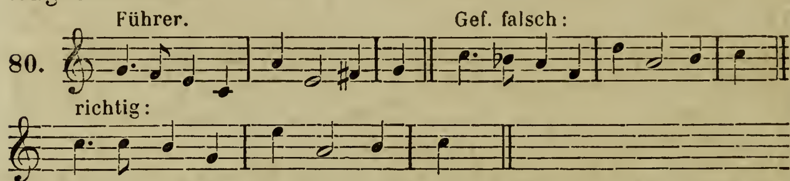
Beide Führer, die in ihrer Bildung anfänglich viel Gleiches haben, fordern verschiedene Gefährten. Im ersten sehen wir den Terzton *h* mit *e*, im zweiten mit *fis* beantwortet. Im ersten Falle erfolgt die Rückmodulation schon im 2. Takte, im zweiten erst am Schluss. Der erste Gefährte würde gar nicht anders zu bilden sein; der zweite aber könnte analog dem ersten so heissen:
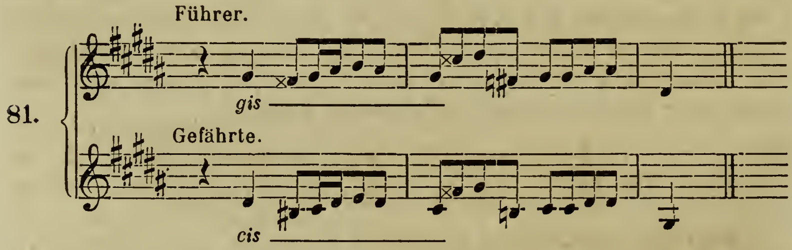


Dass die obige Bildung unbedingt besser ist, geht daraus hervor, dass dort die diatonische Fortschreitung, ohne Fehler hervorzubringen, erhalten bleibt, und dass, da der Führer selbst erst durch die Note *fis* sich nach *G* dur wendet, keine Nöthigung für den Gefährten vorhanden ist, schnell wieder nach *C* zurück zu moduliren, abgesehen davon, dass jede Bindung gern diatonisch abwärts geführt wird, um sie bei der harmonischen Begleitung als Dissonanz benutzen zu können.



Der erste Gefährte bringt im zweiten Takte *fis* mit Recht, denn *e* würde eine Modulation in die Unterdominante bewirken, die möglichst zu vermeiden ist, da die Haupttonart zunächst nur die Oberdominantentonart zur Folge haben kann. So würde diese Beantwortung falsch sein:



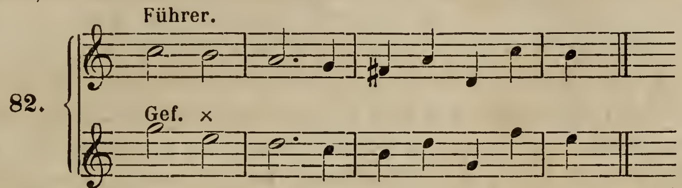
Dass aber diese Regel unter Umständen Ausnahmen haben kann, beweist folgendes Bach sches Thema, welches seiner Bildung nach gar nicht, oder nur sehr gezwungen anders hätte beantwortet werden können:



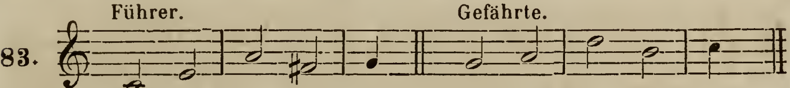
Man beachte aber wohl, dass obiges Beispiel eine von den wenigen Ausnahmen ist und dass die Regel: man bilde den Gefährten nicht im Bereich der Unterdominante, ihre volle Berechtigung hat.

Der Führer in No. 2 des Beispiels 79 hat nichts Eigenthümliches, als dass das *a* im 3. Takte entschieden Quintton und nicht Terz, deswegen mit dem Quintton *D* zu beantworten ist. Hätte aber dieser

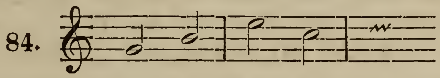
Führer im 3. Takte *fis* statt *f* — was die Bildung des Themas verbessern würde —, so würde dieser Ton den Gefährten vollständig ändern; er müsste so heissen:



Aehnlich verhält es sich mit dem bekannten Mozartschen Thema, dessen Beantwortung nur folgende sein kann:



Hätte das Thema *f* statt *fis*, so müsste der Gefährte so heissen:



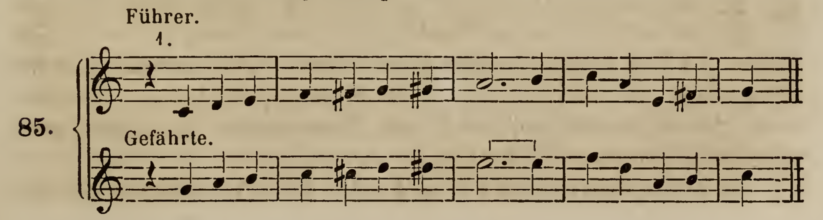
Dass der obige Gefährte No. 83 auch mit *h* statt *a* nicht absolut falsch wäre, geht aus den Regeln hervor, es würde aber der bezeichnende Quartenschritt und der Harmoniewechsel verloren gehen, überhaupt das Thema verwässert werden.

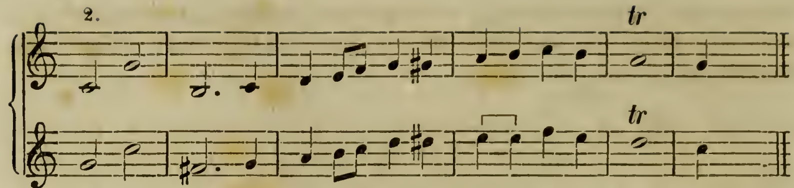
Es bleibt noch übrig zu erwähnen, wie es bei sonstigen chromatischen Veränderungen sich verhält.

Ueber *fis* als Modulation nach *G* dur ist schon gesprochen worden, ebenso über *B*, beide als die zunächstliegenden Töne. Diese und der entsprechende Quintton *A* aus *G* dur, sowie der Terzton *d* von *B* aus *F* dur sind noch zu obiger Tabelle S. 55 hinzuzufügen:

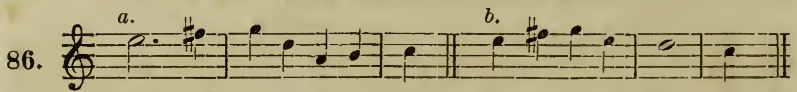
A wird *D*
fis » *h*
B » *F*
d » *a*.

Bei den übrigen chromatischen Tönen, die vorkommen können, wird einfach zu bemerken sein, dass ihre Bildung sich nach den Haupttönen, an welche sie sich gewöhnlich anschliessen, richten wird. Chromatische Fortschreitungen sind einfach beizubehalten. Hier einige Beispiele:
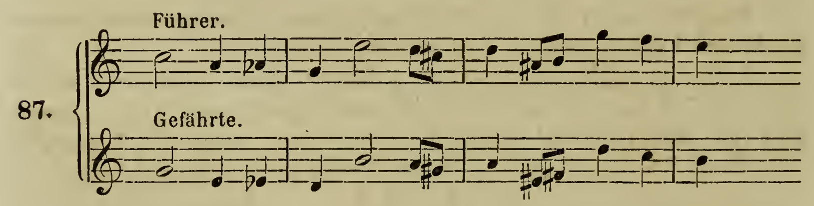




Es ist leicht zu sehen, wie sich hier die chromatischen Fortschreitungen genau so anschliessen wie im Führer. In Bezug auf die Abweichung im 3. Takte des 1. Gefährten bedarf es wohl keiner Hinweisung, dass die Bildung desselben nicht so heissen kann:

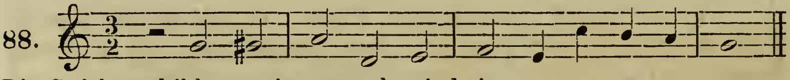


Denn abgesehen von der gänzlichen Verbildung des 4. Taktes, würde das nothwendige Zurückmoduliren nach der Haupttonart nicht so bestimmt hervortreten, wie oben bei No. 85. Gleiches würde der Fall bei *b.* sein, während der Grundton *F* zu diesem Zweck ganz vorzügliche Dienste leistet, weil die Unterdominante am besten zur Rückmodulation geeignet ist.

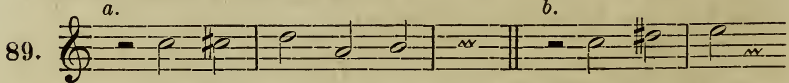
Eine Bildung mit anderen chromatischen Tönen giebt folgendes Thema:



Dies bedarf keiner Erklärung. Dass aber manche chromatische Bildung auch Schwierigkeiten bereiten kann, mag folgendes Thema beweisen:



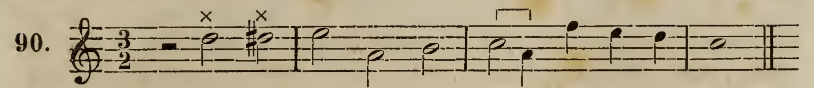
Die Gefährtenbildung mit *c*, *cis*, *d*, wie bei *a*.



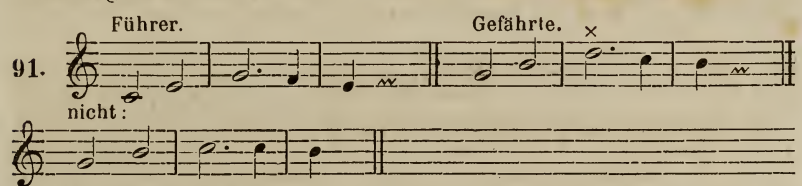
würde die Terzbedeutung des *a* im Thema völlig aufheben, denn das an dieser Stelle eintretende *D* des Gefährten hat Grundtonbedeutung. An die Bildung bei *b.* mit dem übermässigen Sekundenschritt kann gar nicht gedacht werden.

Es bleibt daher nichts übrig, als von der ersten Hauptregel ab-

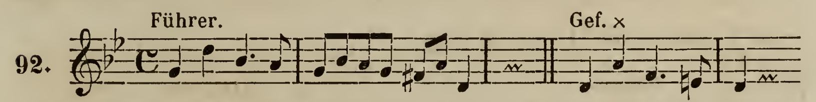
zugehen und, anstatt das *G* mit dem Grundton *C* zu beantworten, den Gefährten ebenfalls mit dem Quintton *D* zu beginnen und ihn so zu bilden:
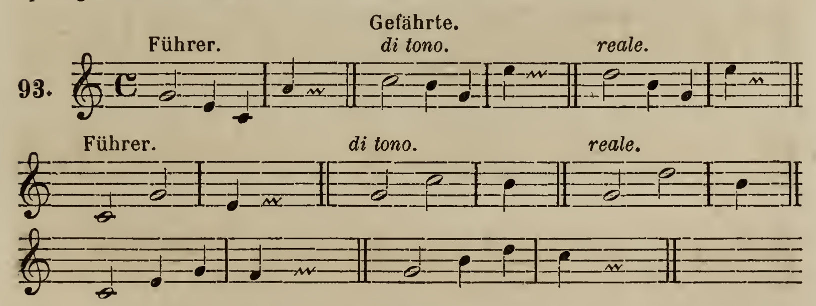


So wenig diese Bildung der Fuge entspricht, so giebt es doch Fälle, die diesen Ausweg fordern; wenn z. B. das Thema mit dem vollständigen Dreiklang beginnt, so wird es besser sein, ihn mit einem Dreiklang zu beantworten.



So beantwortet Bach in der bekannten Orgelfuge *G* moll das Thema so:



Anmerkung. Man machte überhaupt früher einen Unterschied zwischen einer *Fuga di tono* und *Fuga reale*. Die erstere giebt den Gefährten nach der oben erklärten Art, die letztere bildete die Intervalle gleich und machte nur den Sprung von der Quinte zur Prime am Ende. Z. B.



Die *Fuga reale* kommt sehr selten vor und wird dem Ohre, welches an die enge Beziehung des Führers zum Gefährten durch Gegenüberstellung der Tonika und Dominante gewöhnt ist, ungenügend, wenn nicht gar unrichtig erscheinen.

Die Bildung des Gefährten bei Fugen in Moll.

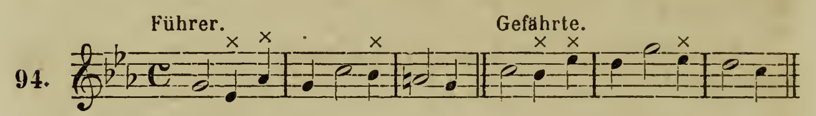
Wir haben bisher Themen in Moll unberücksichtigt gelassen, weil vorher einige wichtige Punkte besonders zu erläutern sind.

Im Allgemeinen finden die eben ausgesprochenen Grundsätze und Regeln auch hier Anwendung. Die Bedeutung der Grund- und Quinttöne ist dieselbe und die Terztöne treten hier deshalb noch deutlicher und bezeichnender auf, weil die Terz der Quinte, die wir in unserm heutigen Tonsystem immer als grosse Terz zu hören gewohnt sind, hier als kleine, Moll-Terz allein auftreten kann. Diese Eigenthümlichkeit giebt den Fugen in Moll immer einen ernsten, beinahe antiken Charakter und verleiht einer gutgearbeiteten Fuge viel Würde.
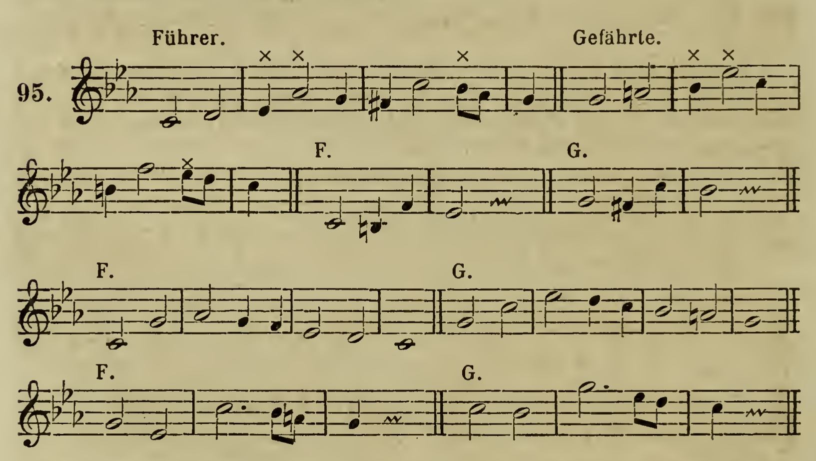
Das Correspondiren der Grund-, Quint-, sowie der Terztöne stellt sich bei den drei Hauptdreiklängen in Moll so dar:

F as C es G b D

wie einzelne Beispiele es darlegen sollen:

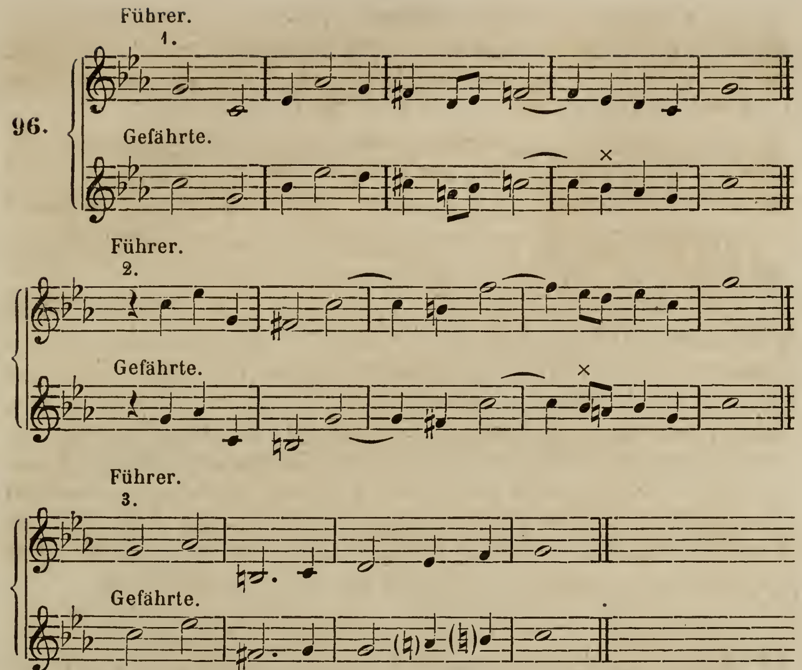


Alle Terztöne sind hier bezeichnet.



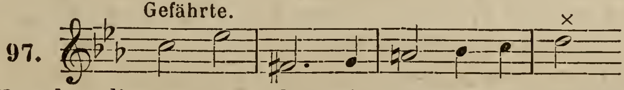
Diese Beispiele werden die Beziehungen darlegen können. Man sieht daraus, dass die Themen, welche moduliren, dieses in die Molltonart der Quinte thun, wobei das Zurückgehen des Gefährten in die Hauptmolltonart keine Schwierigkeit findet; dass, wenn der Leitton (*h*) auftritt, der Gefährte wieder mit dem Leitton (*fis*) antworten wird. Daraus aber ist wieder zu schliessen, dass die Mollthemen keinen Halbschluss vertragen, was in Folgendem klar dargelegt werden soll.

96.



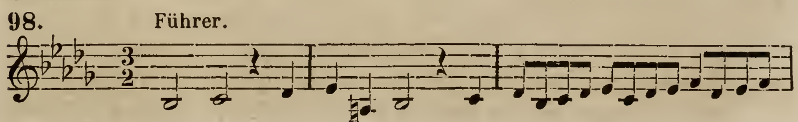
Alle drei Beispiele zeigen, wie misslich der Halbschluss sich im Gefährten gestaltet, weil man bei obiger genauer Bildung desselben den Leitton entbehren muss. Will man sich die Freiheit gestatten, ihn in diesen Fällen anzuwenden, so erhält freilich der Abschluss etwas Befriedigendes auf Kosten des Eigenthümlichen der Fuge. Man thut daher besser, derartige Themen zu vermeiden oder in betreffenden Fällen, wie bei dem dritten Beispiel — das aber nicht vorzüglich zu nennen ist — einfach zu transponiren und über den Endpunkt hinauszugehen auf diese Weise:
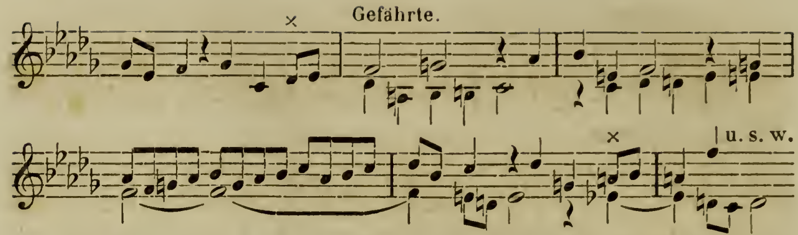
97.



Was aber die Benutzung des Leittons statt der kleinen Terz betrifft, so finden sich Beispiele der Anwendung bei Bach, wo er durch Benutzung der Umstände vollständig zu rechtfertigen ist. Die *B* moll-Fuge im 1. Bande des »wohltemperirten Claviers« zeigt folgenden Gefährten:

98.

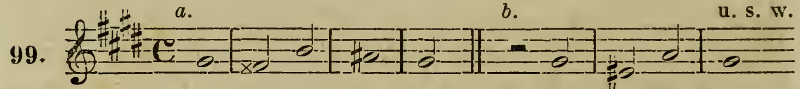




Die Verwandlung des richtigen *as* in das hier bessere *a* ist durch die Bildung der zweiten Stimme nothwendig geworden.

In der fünfstimmigen Fuge (*B* moll) des zweiten Bandes bringt der zweite Gefährte — die vierte Stimme — ebenfalls anstatt *as* den Leitton *a* (im 14 Takte), ja die fünfte Stimme im Führer sogar anstatt *des* den Leitton *d* zu *Es* moll (Takt 17), was hier, als Ausnahme, sehr zweckmässig ist, denn bei dem kurzen Thema und bei den öfteren Eintritten desselben ist eine Abwechslung an richtiger Stelle.

Mit welchem feinen Gefühl Bach solche Ausnahmen anzubringen wusste, zeigt auch die bekannte fünfstimmige Fuge *Cis* moll, deren 4. Stimme als zweiter Gefährte gegen die Regel in der Unterdominante gebildet ist, während der erste wie bei *a.* ist:
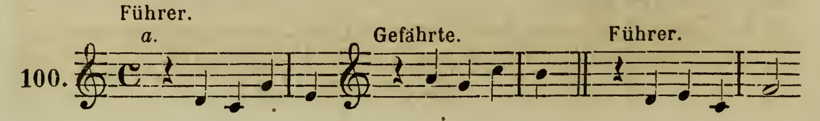


eine Ausnahme, die ebenso fein gedacht, wie bei der Kürze des Themas und der öfteren Wiederholung desselben geboten ist.

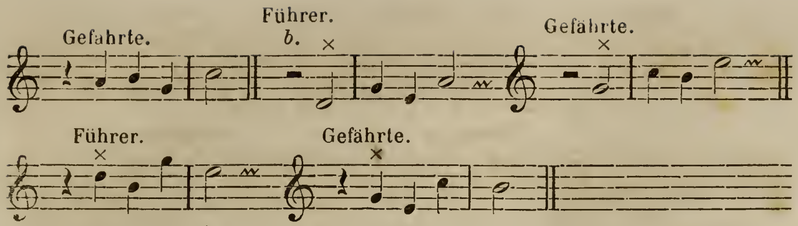
Einige minder gebräuchliche Bildungen der Fugenthemen.

Wir haben bisher, wie es gewöhnlich der Fall ist, die Bildung der Fugenthemen von der Prime und Quinte aus angenommen. Es bleibt noch übrig zu zeigen, wie der Gefährte zu gestalten ist, wenn, was auch vorkommen könnte, eine der übrigen Stufen das Thema beginnt. Es kommt hierbei darauf an, in welcher Beziehung diese Nebenstufe zur folgenden, besonders wenn sie eine Hauptstufe ist, steht.

Schliesst sich die Nebenstufe schrittweise an die folgende an, so wird auch der Gefährte die entsprechende Stufe bringen; macht sie aber einen Sprung, dann fordern nicht selten harmonische Rücksichten eine andere Beantwortung. Beispiele mögen dies erläutern:
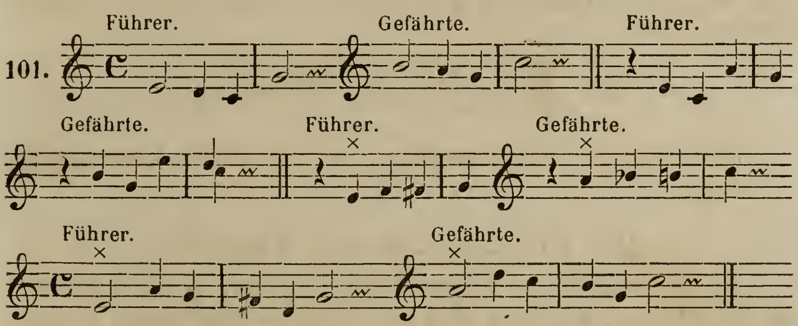
1. Die Sekunde. Sie wird in der Regel nur im zweiten Takttheil erscheinen können:
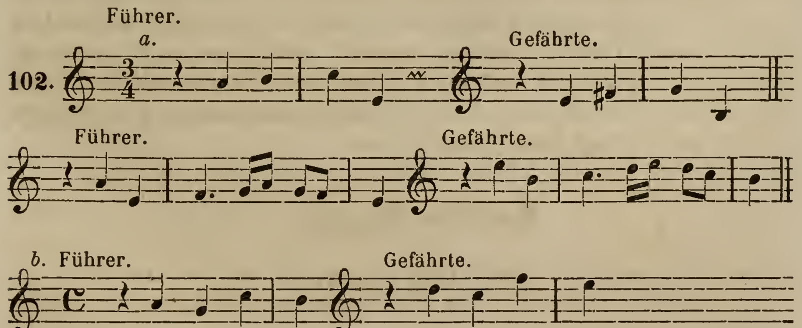




Dass *D* mit *A* beantwortet wird, welches dann kein Terzton ist, ist oben bereits erwähnt (*a*); ist aber *D* entschieden Quintton (*b*), so folgt *G*.

2. Die Terz beantwortet der Gefährte, wie bekannt, wieder mit der Terz, entweder der Ober- oder Unterdominante.

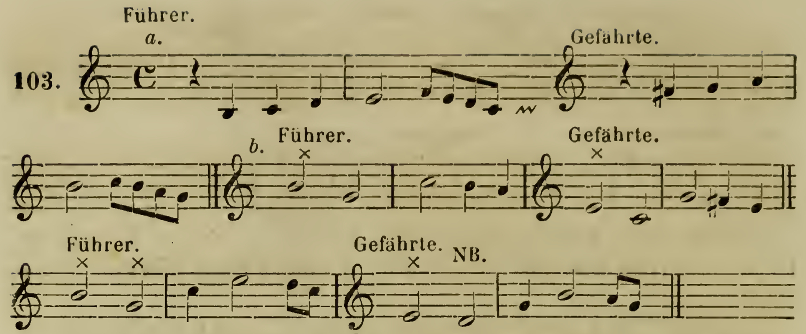


3. Die Quarte erhält stets im Gefährten die Prime; Beispiele bedarf es hier nicht.

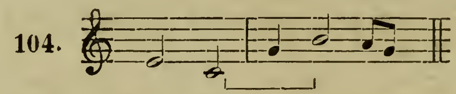
4. Die Sexte als Terzton erfordert die Terz der Tonika (*a*), nur sehr selten die Sekunde, als Quintton, wenn sich die Sexte an die Quinte schliesst (*b*):



5. Die Septime als Terzton wird die siebente Stufe der Tonart der Quinte, also die Terz der Dominante dieser Tonart, zur Beantwortung haben, wenn sie sich an die Prime schliesst (*a*); die Terz aber, wenn der Septime die Quinte folgt (*b*):



Das *D* des Gefährten wird hier dem *C* vorzuziehen sein, weil es sich harmonisch besser an das folgende *G h* anschliesst, als diese Führung:



Diese Beispiele mögen genügen, um zu weiterer Untersuchung anzuregen.

Zur Erläuterung der Aufgabe.

Die Wichtigkeit des Gegenstandes, der den grössten Einfluss auf die Bildung der ganzen Fuge hat, liess uns länger dabei verweilen, und doch sind die Untersuchungen bei der grossen Mannigfaltigkeit der Themen noch nicht erschöpft, wenn auch die allgemeinsten Grundzüge im Obigen gegeben sein dürften. Zur Befestigung und Ergänzung der Grundsätze kann nur die besondere Unterweisung dienen, zu welchem Zwecke die Aufgabe zu stellen wäre: eine Anzahl Themen zu Fugen in allen oben angegebenen Arten zu erfinden, und dazu den Gefährten zu bilden. Man verfährt dabei am besten so, dass man Führer und Gefährten über einander stellt, um die nöthigen Abweichungen des letztern leichter an Ort und Stelle anzubringen.

Zwölftes Kapitel.

Der Gegensatz.

Gegensatz nennt man die contrapunktische Begleitung des Gefährten durch **die** Stimme, welche in der gewöhnlichen Fuge unmittelbar vorher den Führer — das Thema — vorgetragen hat.

Anmerkung. Der Gegensatz wird in manchen Lehrbüchern Gegenharmonie genannt, was insofern ungeeignet ist, als es sich, wenn auch um Harmonie, doch zugleich mehr um die Bildung eines Satzes handelt, der unter Umständen eine grössere Selbstständigkeit erhalten kann.

Man bedient sich zum Gegensatz meistens des ungleichen Contrapunktes, d. h. bei einfach gebildetem und fortschreitendem Thema des bewegtern und umgekehrt, bei reicher ausgebildeten Figuren des Themas des gegensätzlich einfachern Contrapunkts.

Bei allem Gegensätzlichen dieser Art der Begleitung darf jedoch dieselbe den Charakter, den die Fuge haben soll, nicht verletzen. Die Wahl ist daher sorgfältig zu treffen, damit der Gegensatz nicht zu einer wenig sagenden Begleitung wird, sondern das zu begleitende Thema günstig hervorzuheben im Stande ist.

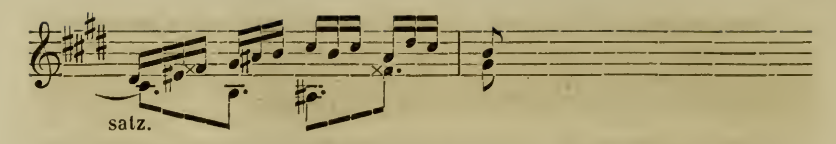
Wie der Gegensatz anfänglich durch eine Stimme gebildet wird, so geschieht dies später, beim Hinzutritt mehrerer Stimmen, ebenfalls durch alle übrigen thätigen Stimmen. In diesem Falle ist dann nicht blos die einzelne melodische Reihe, sondern dieser ganze mehrstimmige Satz Gegensatz zu nennen.

Die Wichtigkeit des Gegensatzes aber geht schon daraus hervor, dass er diejenige melodische Reihe ist, die wir nächst dem Thema zuerst, und mit diesem verbunden vernehmen — dass er also nächst diesem unsere Aufmerksamkeit am meisten in Anspruch nimmt. Oft ist der Gegensatz der stete Begleiter des Themas und erscheint sodann in allen Stimmen wieder. Wir werden später über diese Art besonders sprechen. Bleibt aber der Gegensatz nicht feststehend, so bildet sich beim Hinzutritt mehrerer Stimmen derselbe durch den contrapunktischen Gang aller gerade thätigen Stimmen jedes Mal neu, was dann gewöhnlich geschieht, wenn der erste Eintritt denselben in so grosser Einfachheit zeigt, dass seine Bedeutung zu sehr gegen das Thema zurücktritt. In jedem Falle aber bleibt er nach dem Thema selbst die Quelle der Motive, woraus sowohl der Gang der übrigen Stimmen, als auch namentlich die Zwischensätze, von denen später gesprochen wird, gebildet werden.

Um etwas näher auf den Stoff, woraus der Gegensatz zu nehmen ist, einzugehen, wollen wir einige derselben aus dem wohltemperirten Clavier betrachten.

Wenn das Thema aus gleichmässig fortschreitenden Figuren gebildet ist, schreitet der Gegensatz immer sehr einfach fort:

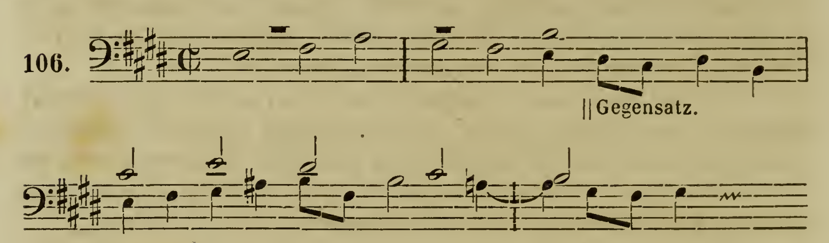




Anmerkung. Bei diesem Eintritt ist zu bemerken, dass die erste Stimme eine Oktave tiefer steht.

Ist das Thema selbst einfach, so finden wir den Gegensatz reicher, bedeutender und dadurch fähig, dasselbe günstig hervorzuheben. Dies ist im folgenden Satze der Fall:

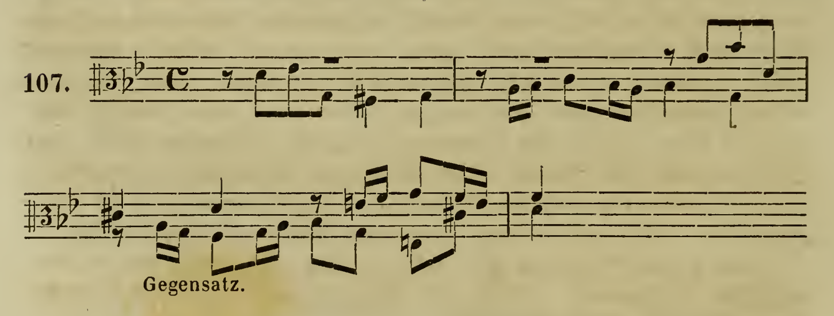
106.



Die lebendigere Fortschreitung des Gegensatzes war hier um so nothwendiger, als gleich gemessene Schritte weder dem Thema selbst, noch dem ganzen Tonsatze günstig gewesen wären.

Zeigt das Thema gemischte metrische Eintheilung, gehaltene Noten abwechselnd mit Figuren oder Pausen, so finden wir wohl auch Motive des Themas im Gegensatze benutzt, wie hier:

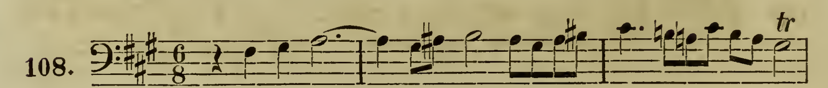
107.
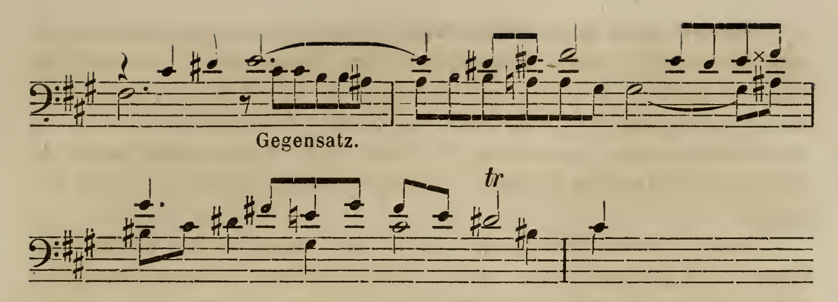


Das Motiv des Themas im zweiten Takte ist im Gegensatze in der Verkehrung benutzt.

Ganz selbstständig finden wir den Gegensatz bei folgendem in gemischter Bewegung fortschreitendem Thema:

108.





Fassen wir die verschiedenen Eigenschaften, die ein Gegensatz haben kann und soll, zusammen, so finden sie sich in folgenden Punkten:
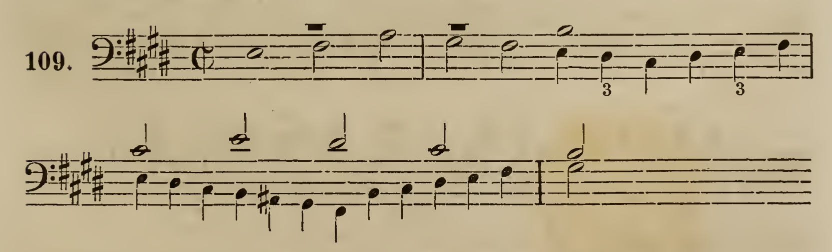
1) Ist der Gegensatz die harmonische Begleitung des Themas. Als solche kann er eben so verschieden sein, als das Thema überhaupt Harmonien zulässt.

2) Soll er eine selbstständige melodische Folge enthalten. Wird dies seiner contrapunktischen Art wegen schon von selbst zum Vorschein kommen, so ist immerhin eine sorgfältige Bildung desselben nöthig, weil er zugleich

3) mit dem Thema contrastiren soll. Dies wird auf mechanischem Wege dann zu erreichen sein, wenn er, wie oben bereits erwähnt, mit dem Thema nicht gleichmässige Bewegung erhält. Bei allem Contrast soll der Gegensatz aber auch

4) nicht gegen den Charakter des Themas oder der ganzen Fuge gebildet sein. Dies würde der Fall sein, wenn er z. B. bei einem ruhigen Thema einen zu schnellen Anlauf nähme, wie etwa zu dem Thema Nr. 95 auf diese Weise:

109.



Um die Einheit des Charakters mit dem Thema zu erreichen, ist es gut, wenn der Gegensatz Motive des Themas selbst benutzt; nur ist es wieder da nicht anzurathen, wo ein Motiv vom Thema schon so reichlich verwendet wird, dass eine Benutzung desselben im Gegensatze Ueberfüllung hervorbringen würde.
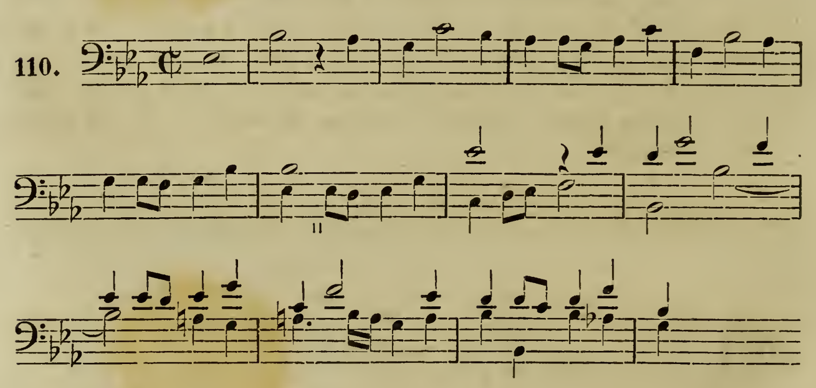
Die Art und Weise der Einführung des Gegensatzes kann, wie wir in den oben mitgetheilten Beispielen sehen, verschieden sein; er kann getrennt vom Schlusse des Themas — des Führers — beginnen, Nr. 107, 108, oder auch ungetrennt von diesem als fortlaufender Satz erscheinen, Nr. 105, 106. Beides wird durch die Bildung des Themas sowohl, wie auch des Gegensatzes selbst bedingt.

Der erste Fall erfordert einen gut ausgeprägten Schluss des Themas, überhaupt eine kurze, entschiedene Haltung desselben, und mit einer bewegt fortschreitenden Figur würde man nur schwer zum Halt gelangen können, ohne das gewaltsame Abbrechen zu empfinden. Man vergleiche Nr. 107 und 108.

Der zweite Fall, der gewöhnlichere, giebt dem Satze vom Anfang an viel Einheit und Verbindung, und es kann dadurch, dass das Thema nicht zu fühlbar vom Gegensatze getrennt ist, dieser als aus dem Thema selbst entsprungen betrachtet werden (Nr. 105, 106).

Dieses führt uns noch ein Mal auf den Stoff des Gegensatzes. Oben ist schon erwähnt worden, dass der Gegensatz Motive aus dem Thema enthalten kann. In vielen Fällen nun — namentlich wenn der Schluss des Themas Figuren oder Gänge enthält — wird der Gegensatz als eine Fortsetzung des Themas behandelt und zu betrachten sein. Bach benutzte diese schöne Art den Gegensatz einzuführen sehr oft und es mag hier besonders darauf hingewiesen sein. Siehe oben Nr. 69 Fuge *C* dur und folgende:

110.



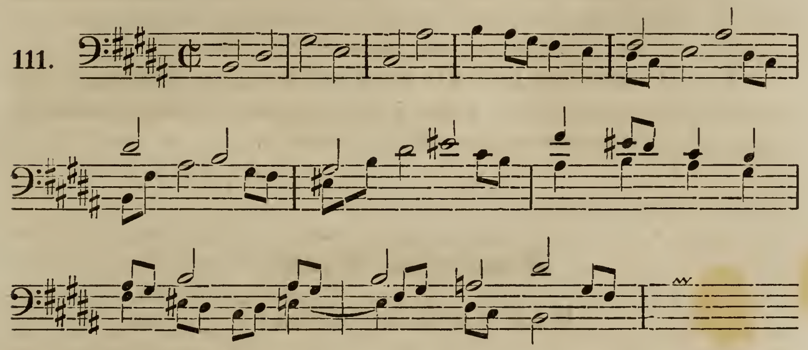
sowie viele andere.

Eignet sich die Bildung des Themas nicht dazu, den Stoff zum Gegensatz abzugeben, so hat man darauf zu sehen, dass derselbe möglichst selbstständig und charakteristisch wird.

Wie eigenthümlich und charakteristisch ein Gegensatz gebildet werden kann, davon giebt ausser vielen andern die Fuge in *H* dur

aus dem 1. Bande des wohltemperirten Claviers einen Beweis, wie auch davon, welche reiche Quelle für die Folge der Fuge ein Gegensatz werden kann und welcher vielseitigen Verwendung den so originellen, eigenthümlich widerstrebenden Satz das Genie Bachs unterworfen hat.
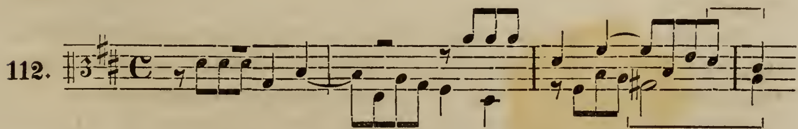
111.



Was die Wahl der Harmonien betrifft, wird es in einzelnen Fällen gut sein, von der dem Thema zum Grunde liegenden — gewissermaassen innern, natürlichen — Harmonie oft abzuweichen. Zum Beispiel kann, wenn der Gefährte in der Tonart der Quinte beginnt und schliesst, oft viel zweckmässiger eine andere Harmonie gebraucht werden, wie im obigen Beispiel Nr. 111 der Gefährte offenbar in der Tonart *Fis* dur beginnt und doch mit dem *H* dur-Dreiklang eintritt, ebenso wie in früheren Beispielen der Schluss in der Tonart der Quinte gänzlich vermieden ist. Siehe Nr. 106 und 110 die Fugen in *E* dur und *Es* dur am Schlusse des Gefährten.

Es geschieht dies besonders in dem Falle, wenn die Führung des Gegensatzes mit dem Gefährten einen vollkommenen Schluss in der Dominante ergeben würde, der an dieser Stelle nicht Platz greifen dürfte, weil er zu rasch zum Abschluss eines Theiles führen würde: der unvollkommene Schluss ist hier besser zu gebrauchen. Z. B.:

112.



Noch soll hier bemerkt werden, dass der Gegensatz bei manchen Fugen gleich anfangs beim Führer erscheint. Die Fuge erhält dadurch Aehnlichkeit mit der Doppelfuge — oder es ist sonst Veranlassung da, begleitende Stimmen zum Beginn der Fuge zu setzen — ein Fall, der der angewandten Composition angehört und von uns jetzt nicht weiter berücksichtigt werden kann.

Als Aufgabe würde hier zu stellen sein:

die Entwerfung verschiedener Gegensätze zum Gefährten eines selbsterfundenen oder gegebenen Themas.

Für die eigenen Arbeiten ist noch nachträglich zu bemerken, dass der Gefährte an drei Stellen eintreten kann:

1) mit der Schlussnote des Führers, Nr. 106, 110.
2) vor derselben nach Art der Engführung (s. später).
3) nach derselben, wobei der Gegensatz im Führer natürlich früher beginnen muss als der Gefährte.

Dreizehntes Kapitel.

Der Zwischensatz.

Zwischensatz nennt man denjenigen Satz, der zwischen den Schluss eines Führers oder Gefährten und dem später folgenden Anfang eines solchen in mehr oder weniger Takten frei eingeschoben ist.

Anmerkung. Auch hierfür findet sich in manchen Lehrbüchern der Ausdruck Zwischenharmonie, was nur dann richtig ist, wenn es sich um ein Paar Harmonien zur Verbindung handelt.

Ist es auch nicht nothwendig, dass eine Fuge viel oder überhaupt Zwischensätze enthalte, wenn die Eintritte des Themas so geordnet werden können, dass sie sich eng an einander schliessen, so sind sie doch anderwärts nicht zu umgehen; — ja es würde sogar nicht zweckmässig sein, sie ganz zu vermeiden, weil sie den Fortgang der Fuge, besonders in ihrer Modulationsordnung, wesentlich erleichtern, wie sie auch viel dazu beitragen, den ihnen folgenden Eintritt des Themas vorzubereiten, ihn fühlbarer und kräftiger hervorzuheben.

Bei der Bildung der Zwischensätze muss man sehr vorsichtig sein, wenn sie nicht, was nur zu häufig geschieht, als unwesentliche Bestandtheile der Fuge, als zu absichtliches Bindemittel sich darstellen und als solches den einheitlichen Fortgang des Ganzen stören sollen. Von den verschiedenen Arten ihrer Anwendung wollen wir zwei besonders anführen.

Entweder bilden die Zwischensätze kurze Uebergänge von einer Verwendung des Themas zu einer andern, — oder sie treten selbst als grössere Bestandtheile der Fuge auf, wenn diese überhaupt in weiterer, grösserer Form erscheint.

Im ersten Falle ist es gut, den Stoff zu denselben aus dem Thema oder dessen Gegensatz zu nehmen; — nur an ganz kleinen Bindungsstellen kann wohl auch Analoges oder Fremdes gewählt werden; — oft genügen hier einzelne Akkorde, Figuren zur Herstellung einer Verbindung oder eines nothwendigen Ueberganges zum Thema. Ausser diesem kann auch der Gang einer dritten Stimme Veranlassung und Stoff zu einem Zwischensatze sein. (Vergl. Wohltemper. Clavier 1. Th. Fuge in *D* moll, Takt 7, 8, 9.)

Im zweiten Falle nehmen die Zwischensätze grössere Bedeutung und Selbstständigkeit in Anspruch und können auch fremde, analoge Gedanken enthalten und durchführen.

Da wir es zunächst mit dem ersten Falle zu thun haben, sollen über ihre Form und ihre ganze Erscheinung folgende Hauptpunkte nach obigen Bemerkungen hervorgehoben werden:

1) Der Zwischensatz soll sich eng an das Vorhergegangene schliessen. Er wird daher am besten dadurch gebildet, dass er aus dem unmittelbar Vorhergegangenen ein kurzes Motiv weiter zu führen sucht und nach Art der Nachahmungen unter die Stimmen vertheilt.

2) Ebenso soll er auf gute, natürliche Weise zu dem folgenden Eintritte des Themas wieder hinleiten. Dies wird bei längeren Zwischensätzen und namentlich bei dem Anfange einer neuen Durchführung am besten dadurch geschehen, wenn er zu einer geeigneten ganzen oder halben Cadenz führt, mit welcher das Thema wieder eintreten kann. Hierüber kann erst später, bei der Ausführung der Fuge selbst, weiter gesprochen werden.

3) Ueberhaupt muss bei der Bildung der Zwischensätze, namentlich wenn sie fremde Motive enthalten, darauf gesehen werden, dass der Fluss der ganzen Fuge, der Fortgang derselben nicht im mindesten gestört wird.

Wie überall, so sind besonders hier unnütze unmittelbare Wiederholungen einer und derselben harmonischen Folge zu vermeiden; denn sie bringen nur Stockungen hervor, hemmen den Fluss des Ganzen und lassen immer eine Schwäche der Erfindung oder einen Mangel an Uebung empfinden. Selbst einzelne Tonfolgen, namentlich im Bass, dessen Fortschreitung die harmonischen Folgen besonders lebendig machen kann, wiederholt, — wenn auch mit anderer Stellung der übrigen Stimmen — haben dieselbe Wirkung. Wiederholungen gewisser Stellen, die durch ihren Werth und durch ihre Stellung eine Wiederholung verdienen, oder durch dieselbe eine besondere Kräftigung erhalten sollen, liegen aber oft auch in der Absicht des Componisten; von diesen ist hier nicht die Rede. Nur

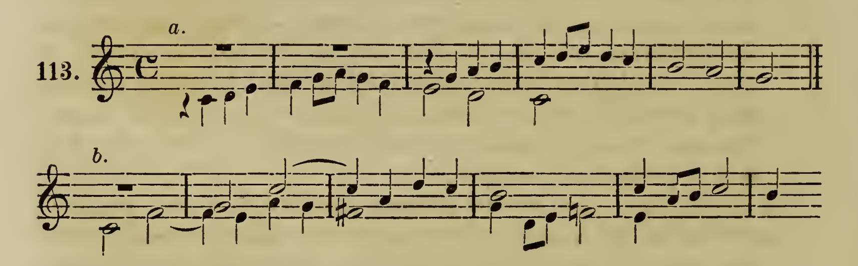
die Bedeutung des Gedankens selbst und der Gang der ganzen Fuge können darüber entscheiden.

Wir haben hier unterlassen, bei der grossen Mannigfaltigkeit der Bildung solcher Zwischensätze besondere Beispiele anzuführen. Sie sind zunächst an den vorhandenen Mustern zu studiren, um sich ihr Verhältniss zum Thema und Gegensatz klar zu machen. Ihre Auffindung ist nicht schwer, wenn man den Schluss des Themas richtig erkannt hat. Da sie im genausten, innigsten Zusammenhange mit dem Thema stehen, ist ihre Uebung nur bei der Ausführung der Fuge selbst am zweckmässigsten.

Vierzehntes Kapitel.

Die Engführungen.

Unter **Engführung** versteht man die **Einführung des Themas in einer Stimme zu einer Zeit, wenn eine andere Stimme das früher begonnene Thema noch nicht vollendet hat.** Z. B.



Bei *a.* beginnt die Oberstimme den Gefährten einen Takt vor dem Schlusse des Führers; bei *b.* sogar drei Takte vor dem Schluss.

Diese Art der Anwendung des Themas ist ganz besonders wichtig und wird, wenn dasselbe nur irgend dazu geeignet ist, in einer gut und lang ausgeführten Fuge nicht fehlen. Die sorgfältigsten Studien sind hierbei sehr zu empfehlen, da wohl nichts geeigneter sein dürfte, Gewandtheit im Gebrauch der Mittel, in Bildung schöner, geistreicher Formen hervor zu bringen, überhaupt tiefere Einsicht in alle tonlichen Verhältnisse zu befördern.

Die Engführung kann zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig stattfinden, je nachdem es die Zahl der Stimmen und der Ort gestatten und das Thema dazu geeignet ist. Die hauptsächlichsten Engführungen werden mit dem **Führer** und **Gefährten** gebildet (Nr. 113),

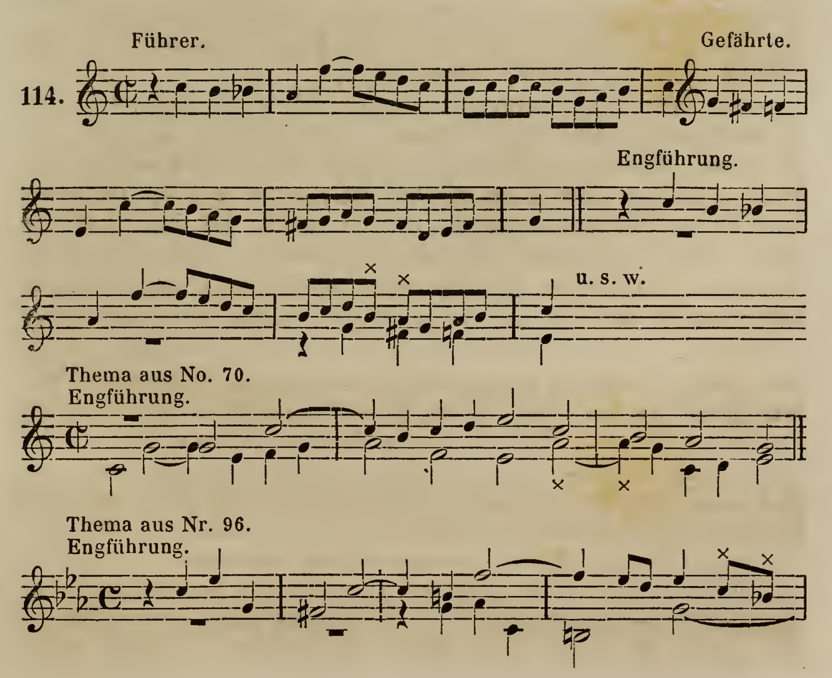
oder, wenn es sich besser ausführen lässt, mit Gefährten und Führer, auch mit Führer und Führer, seltner mit Gefährten und Gefährten. Kommen drei und vier Stimmen dabei in Anwendung, kann natürlich die Folge noch anders sein.

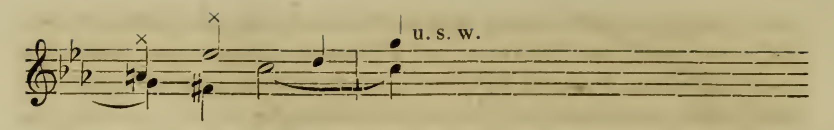
Oft ist das Thema der Fuge so gebildet, dass eine Engführung streng bis zum Schluss durchgeführt werden kann, sie hat dann — besonders wenn der Gefährte keinen Schritt zu ändern hat — Aehnlichkeit mit der früher erklärten Art des Canon. Siehe Nr. 113 *a*.

Soll dies aber geschehen, so wird schon bei der Erfindung des Themas darauf Rücksicht genommen werden müssen, wenn dasselbe nicht zufällig so gebildet ist.

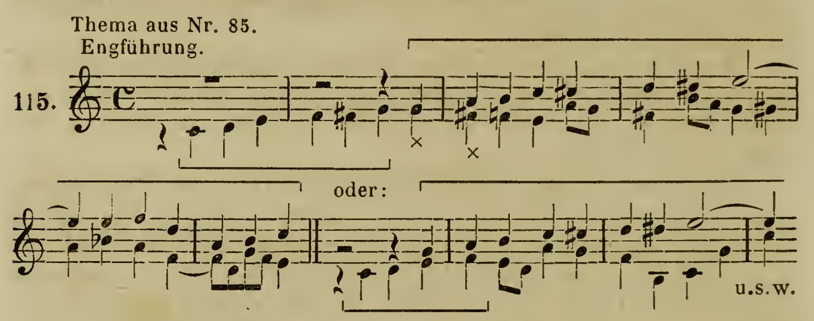
Da aber viele Themen keine strengen Engführungen zulassen, andere gar keine, so entsteht die Frage, was in solchen Fällen geschehen kann, um etwas Aehnliches, wenn es beabsichtigt sein sollte, an die Stelle zu setzen.

Bietet das Thema Anknüpfungspunkte zur Engführung, aber keine strenge Durchführung, so benutzt man es, so weit es sich immer durchführen lässt, und ändert sodann die Intervallschritte in so weit, als es die zuletzt eingetretene Stimme und die Harmonie fordert. Diese Aenderung wird daher am besten in der Stimme erfolgen, die das Thema früher begonnen hat. Z. B.



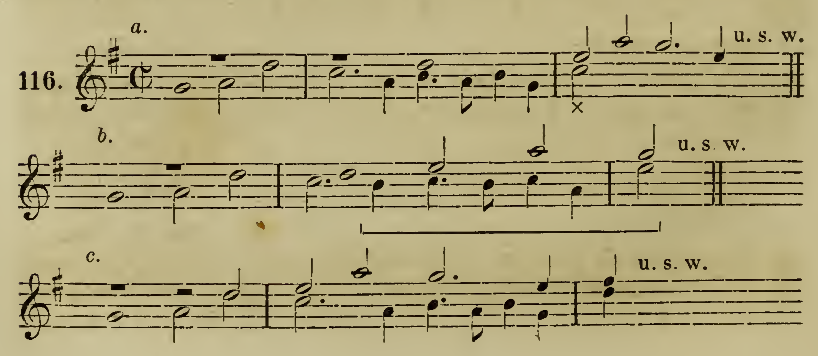


Ist das Thema zur Engführung nicht geeignet, so kann man entweder ganz davon absehen, oder man lässt, wenn es nur einen Punkt giebt, an welchem eine zweite Stimme anfangen kann, das Thema in der ersten Stimme ganz fallen, um durch die Annäherung etwas Aehnliches hervorzubringen. Z. B.



Da hier die Forderungen des Canons nicht vorliegen, so wird es genügen, wenn durch die ersten Eintritte des Themas dasselbe angedeutet wird; doch kann man fordern, dass es sich in der letzten Stimme immer vollständig entwickelt.

Das Erste bei Bildung einer Engführung ist die Aufsuchung des Anfangspunktes der zweiten Stimme. Natürlich ist nur eine Note der ersten Stimme zu benutzen, welche mit der Anfangsnote der zweiten Stimme einen harmonischen Sinn giebt und die derselben zugleich eine richtig accentuirte Stellung giebt. Oft finden sich in einem Thema verschiedene Anknüpfungspunkte, wodurch die Engführungen weiter und näher kommen. Z. B. das kleine Thema in *G*dur aus Nr. 70.



Wenn es auch nicht möglich oder rathsam sein würde, alle Engführungen, die sich über ein Thema ausführen lassen, und die in grosser Anzahl — wie wir später sehen werden — vorhanden sein können, in einer Fuge anzubringen, so benutzt man doch an gewissen Stellen mehrere derselben, besonders da, wo eine Steigerung des Tonsatzes nöthig wird. Man stellt aber gern die weiteren Engführungen voran und spart die näheren und nächsten für den Schluss.
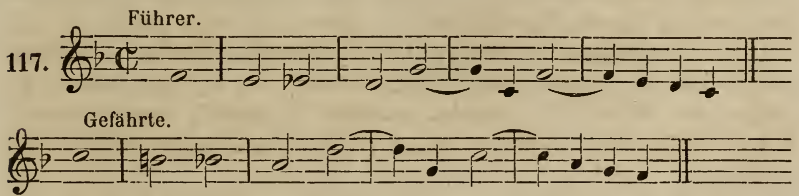
Anmerkung. Wie alle derartigen Formregeln, so ist auch diese aus der Natur der Sache hervorgegangen. Sie gründet sich auf das Gesetz der Steigerung, welchem jedes grössere Tonstück, wenn es nicht endlich langweilig werden soll, unterworfen ist. Man würde daher sehr unrecht thun, wenn man — vorausgesetzt man lässt überhaupt Fugen zu — die Engführungen nur als etwas Pedantischgelehrtes ansehen wollte.

Die Anknüpfung der Engführungen auf anderen Tonstufen, als die früher benutzten, d. h. auf welchen sich Führer und Gefährte zuerst zeigen, ist für die ausgeführte Fuge ebenfalls anwendbar, wenn man sie auch seltner in guten Fugen findet.

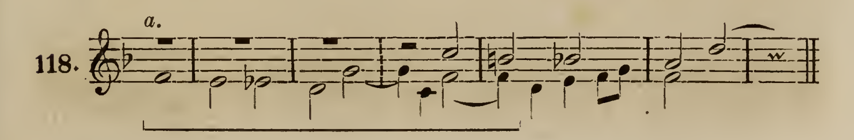
An der Stelle aber, wo die Engführungen gleichsam als Repetition des ersten Theiles der Fuge auftreten sollen, benutzt man vorzugsweise die Hauptstufen.

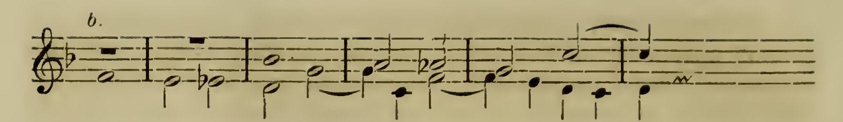
Wer seine Ausbildung in hohem Grade befördern will, mache die Entwerfung von Engführungen zu einem besondern Studium, und verfahre dabei etwa auf folgende Art.

Ein Thema soll zur weitern Untersuchung und zur Anleitung für die eigenen Uebungen dienen.



Zuerst versuchen wir die Engführungen zwischen Führer und Gefährten zweistimmig und beginnen mit der weitesten. Dass hier der Gefährte schon im letzten Takte des Führers eintreten kann, wollen wir übergehen; das kann schon beim Anfang der Fuge gut benutzt werden.

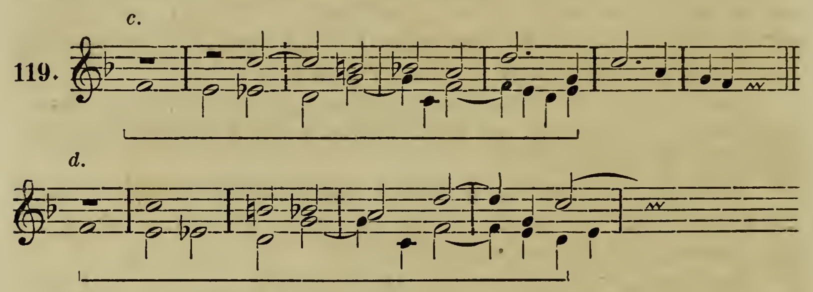




Leere Intervalle, wie sie im vierten Takte bei *a* — die Quinte *f* — *c*, — erscheinen, dürfen hier nicht irre machen, denn wenn auch der Satz oben zweistimmig ist, so kann er wohl auch drei- und vierstimmig gedacht werden, wodurch sehr leicht die Harmonien vollständig hergestellt werden können.

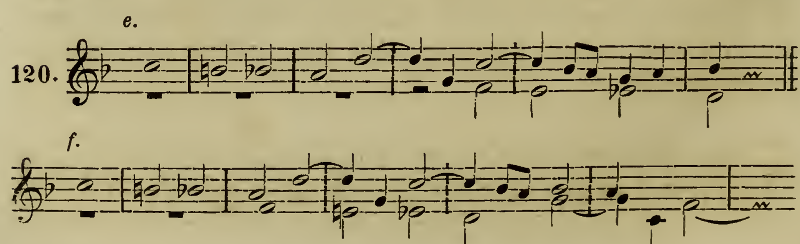
Den Gefährten im dritten Takte eintreten zu lassen ist nicht möglich, dafür ist oben bei *b.* der Führer nach *B* dur transponirt, wodurch die Engführung bis zum Schluss vollständig erscheint, während bei *a.* der Führer bei der Note *f* im fünften Takte abbricht.

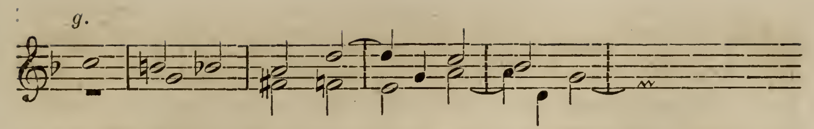
Wenn wir die Eintritte der Stimmen immer näher zusammenrücken, erhalten wir folgende Bildungen:



Mitunter gestattet es die Bildung des Themas, besonders im einfachen Allabreve-Takt, dasselbe auf verschiedenem Takttheile eintreten zu lassen, wie hier bei *c.*; doch kann dies nicht auf den kleinen Taktgliedern geschehen, bei welchen die richtige Accentuirung verloren gehen würde. Ueber diese T a k t v e r r ü c k u n g ist schon oben Seite 7 gesprochen worden. In beiden Engführungen, bei *c.* und *d.*, lässt sich das Thema genau wiedergeben bis auf das letzte *e.*

Wenn der Gefährte beginnt, ergeben sich folgende Engführungen:

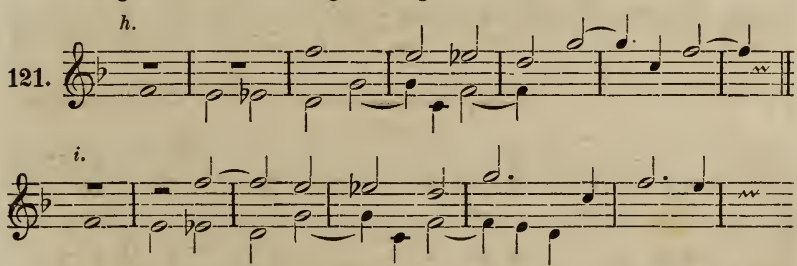




Das Beispiel *e.* giebt zu einer wichtigen Bemerkung Veranlassung: Wenn das Thema mit einer langen Note beginnt, kann diese bei späteren Eintritten desselben um die Hälfte verkürzt oder auch verlängert werden. Dass dies für die Engführung eine grosse Erleichterung sein kann, ist aus obigem Beispiele zu erkennen, obwohl der Eintritt daselbst aus harmonischen Gründen nicht zu loben ist.

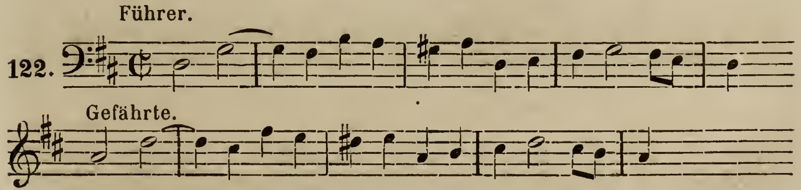
Der Eintritt im zweiten Takte Beispiel *g.* war nur durch Anwendung des Gefährten in *C* dur möglich.

Wir geben noch die Engführungen zwischen Führer und Führer.
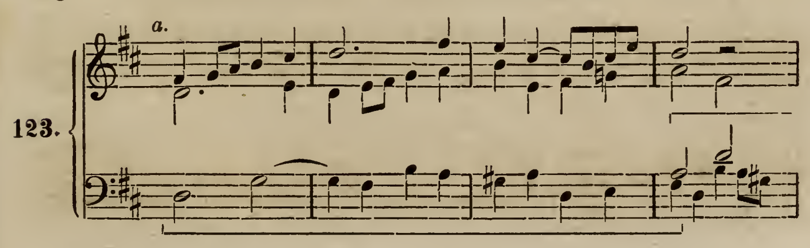


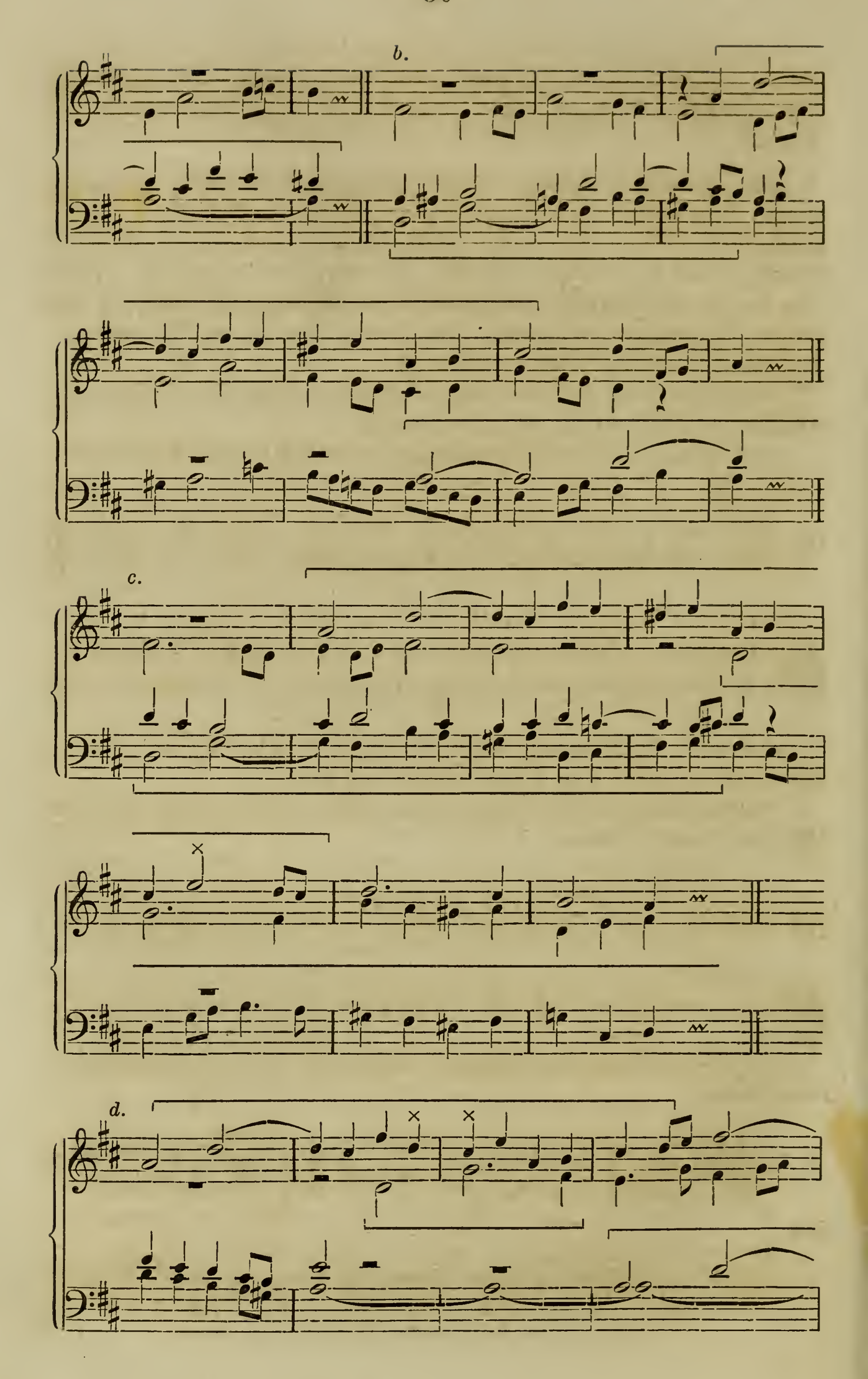
Zwischen Gefährte und Gefährte bedarf es keiner Untersuchung, das Resultat würde hier dasselbe sein wie oben.

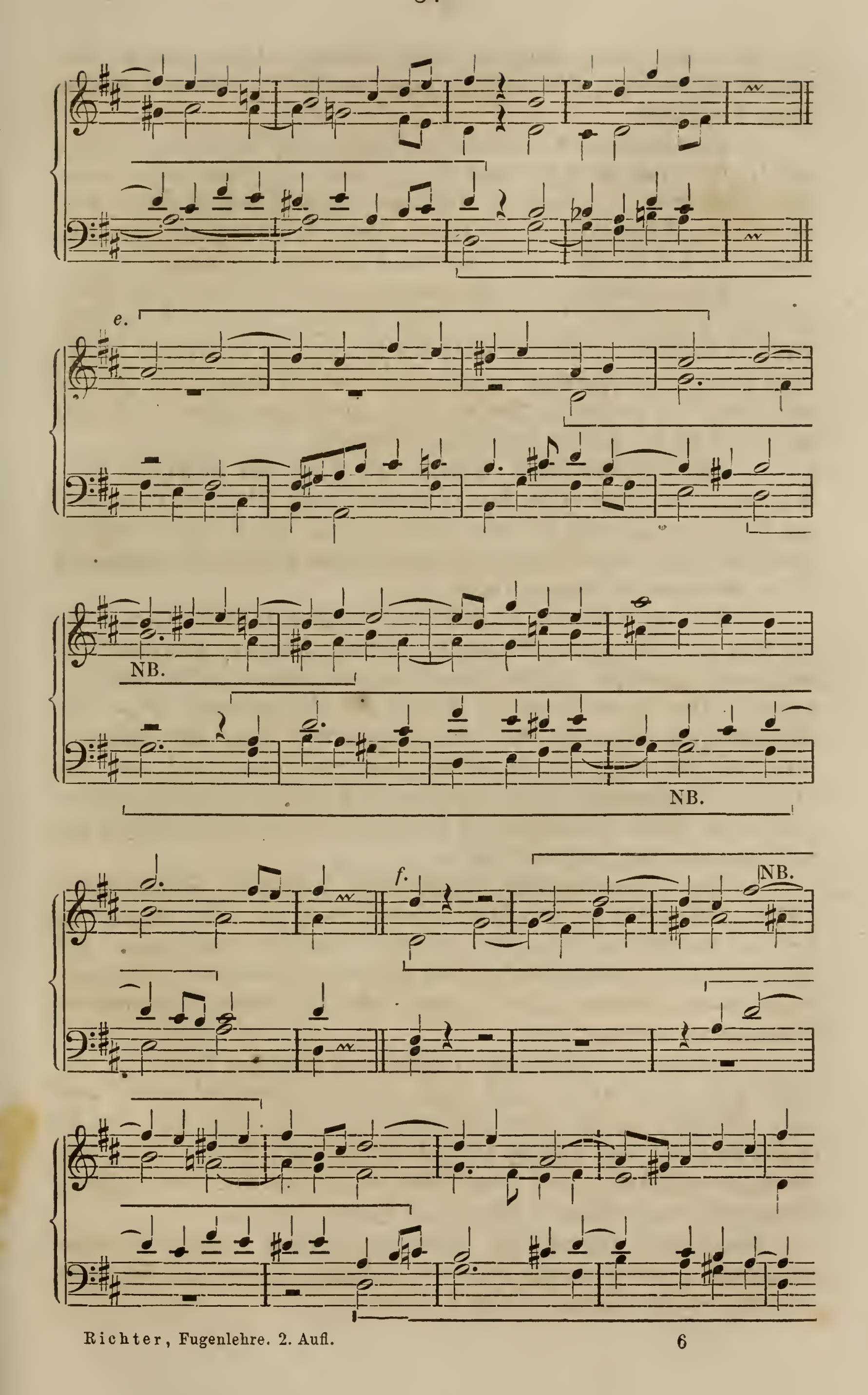
Als ein Beispiel drei- und vierstimmiger Bearbeitung soll uns folgendes Thema dienen:



Es sollen einige Engführungen folgen, die weiter unten Erklärung finden.




b.
c.
d.


e.
NB.
NB.
f.
NB.

Diese Beispiele, die sich noch vielfältig bilden lassen, mögen zur Erläuterung der Aufgabe genügen. Zur Erklärung derselben diene Folgendes:

a. Eine einfache zweistimmige Engführung zwischen Führer und Gefährten im Bass und Tenor; bei dem Eintritt des Tenors bricht der Bass das Thema ab. In Bezug auf den Anfang obiger Beispiele sei zu bemerken, dass angenommen werden muss, sie sind sämmtlich aus der Mitte des Tonstücks herausgenommen.

b. Eine dreistimmige Engführung zwischen Führer, Gefährten und Gefährten im Bass, Sopran und Tenor. Beim Eintritt des Soprans im dritten Takte bricht der Bass das Thema ab. Die erste Note des Soprans ist verkürzt nach obiger Regel, dagegen die erste Note des Tenors im fünften Takte verlängert (siehe S. 79). Der Sopran giebt das Thema ziemlich vollständig.

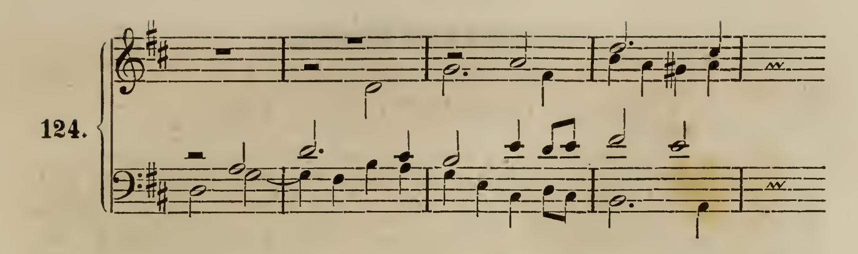
c. Eine dreistimmige Engführung zwischen Führer, Gefährten und Führer im Bass, Sopran und Alt. Der Bass giebt das Thema vollständig bis zum *g*. Der Sopran tritt schon im zweiten Takte ein, führt das Thema vollständig bis zum Ende mit Aenderung eines Intervalls im fünften Takte.

d. Eine dreistimmige Engführung zwischen Gefährten, Führer und Gefährten im Sopran, Alt und Tenor, gegründet auf einen Orgelpunkt der Quinte. Die Stimmen treten ziemlich nahe zusammen. Der Sopran trägt das Thema mit Abänderung einiger Intervallschritte bis gegen das Ende, ebenso der Tenor ohne Abänderung, der Alt bringt nur die Anfangsnoten und bricht dann ab. Am Ende des Orgelpunktes fängt der Bass den Führer in der Haupttonart wieder an. Obige Durchführung ist ihrem Wesen nach geeignet, den Schluss einer Fuge einzuleiten.

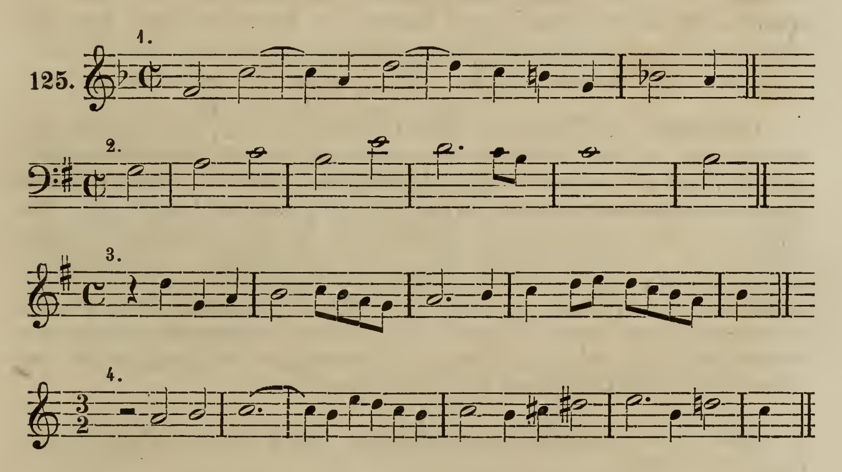
e. Eine vierstimmige Engführung zwischen Gefährten, Führer, Führer und Gefährten im Sopran, Alt, Bass und Tenor. Das Thema ist in allen Stimmen ziemlich vollständig. Der Alt und Bass zeigen im fünften und achten Takte eine Verlängerung in der Mitte des Themas, die für solche und ähnliche Fälle gut zu brauchen ist.

f. Noch eine vierstimmige Engführung zwischen Führer, Gefährten, Gefährten und Führer. Die Stimmen treten sehr nahe ein, das Thema zeigt sich ziemlich vollständig, nur der Alt bricht bald ab; der Sopran hat im dritten und vierten Takte eine Verlängerung. Auch diese Engführung würde am Ende der Fuge zur Einführung des Schlusses ihre Stelle finden können.

Dass obiges Thema ganz wirkungsvoll noch näher zu bringen sein würde, wobei einige Stimmen dasselbe freilich nur andeuten würden, mögen folgende Takte beweisen:



Als Aufgaben zur Bearbeitung verschiedener Engführungen in oben angegebener Weise können, ausser selbstgewählten Themen, folgende dienen:



Wenn diese Uebungen nicht blos mechanische Zusammenstellungen des Themas in Engführungen werden sollen, beobachte man Folgendes:

1. Man schreibe stets drei- oder vierstimmig, selbst wenn nur zwei Stimmen an der Engführung betheiligt sind, in der Weise wie Nr. 123.

2. Man suche in jedem Takte eine Engführung auf, entweder zwischen Führer und Gefährten, oder zwischen Führer und Führer, oder auch zwischen Gefährten und Führer, und fange dabei vom letzten Takte an.

3. Benutze man dann auch andere verwandte Tonstufen, das Thema einzuführen, wenn sich in irgend einem Takt eine Engführung zwischen Führer und Gefährten nicht ergeben sollte.

Fünfzehntes Kapitel.

Die Komposition der Fuge.

Wenn wir nach Erklärung der einzelnen und wichtigsten Bestandtheile der Fuge — der Grundsätze und Regeln, nach welchen sie gebildet und behandelt werden, zum Theil nachgewiesen an den besten Mustern, die wir besitzen — zur Bearbeitung einer vollständigen Fuge übergehen, so muss zuerst bemerkt werden, dass es zu schwer und in vielen Fällen wohl vergebens sein würde, wenn wir sogleich zu einer ausgeführten Arbeit schreiten wollten. Wir werden uns dieser wieder erst Schritt vor Schritt nähern und die ersten Arbeiten immer noch als Vorübungen betrachten zur Befähigung der eigentlichen Aufgabe, eine vollständige Fuge zu schreiben.

Anmerkung. Die Darstellung einer vollständigen Fuge, die genaueste Erklärung aller der vielen besondern Eigenthümlichkeiten, die eine solche enthalten kann, wird den Ungeübten nur schwer einen Ueberblick über das Ganze gewinnen lassen, und die Versuche der Nachbildung dürften wohl für eine Zeit scheitern, wenn überhaupt die Beharrlichkeit die dabei angewandte grosse Mühe belohnt. Da dieses Buch sich zur Aufgabe gestellt hat, ein Lehrbuch zu sein, so kann und darf es nur stufenweise vorschreiten, um verschiedene Standpunkte zu erreichen, auf welchen ein leichterer Ueberblick über das Ganze zu werfen ist, überhaupt um Methode in die Arbeit zu bringen, wodurch die sonst schwierig zu lösende Aufgabe um Vieles erleichtert wird und zugleich eine vollständige, genaue Darlegung einer Fuge erreicht wird.

Wir theilen daher unsere Uebungen und Untersuchungen unter folgende Rubriken:

A. Die erste, einfachste Grundlage einer ganzen Fuge. Modulationsordnung.
B. Die ausgebildete Form derselben.
C. Die freie, am weitesten sich entwickelnde Fuge.

An diese wird sich schliessen die Erklärung einiger besondern Arten der Fuge, nämlich:

die Doppelfuge,
die Fuge mit drei und vier Themen,
die fünf- und mehrstimmige Fuge,
die Gegenfuge,
die Choralfuge,
die Fuge für Singstimmen.

Mit diesen Arten der Fuge soll noch die Anwendung aller derjenigen Gegenstände, die bei dem Contrapunkte überhaupt Erklärung finden, verbunden werden.

A. Die erste, einfachste Grundlage einer Fuge, ihre Modulationsordnung.

Bei der ersten, einfachen Grundlage einer Fuge werden wir manche Bemerkung über früher erklärte Gegenstände, als der eigentlich grössern Arbeit angehörig, unberücksichtigt lassen und uns nur an das halten müssen, was die einfachste Behandlung gestattet.

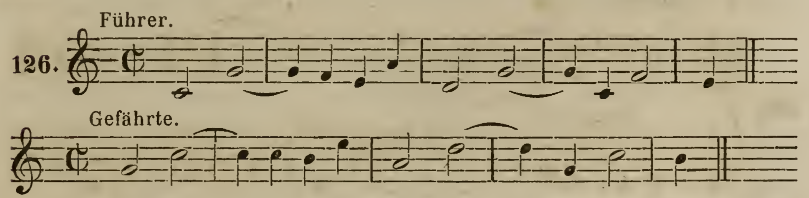
Wir beginnen unsere Uebung mit der zweistimmigen Fuge und gehen sodann zu der drei- und vierstimmigen über.

Sechszehntes Kapitel.

Die zweistimmige Fuge.

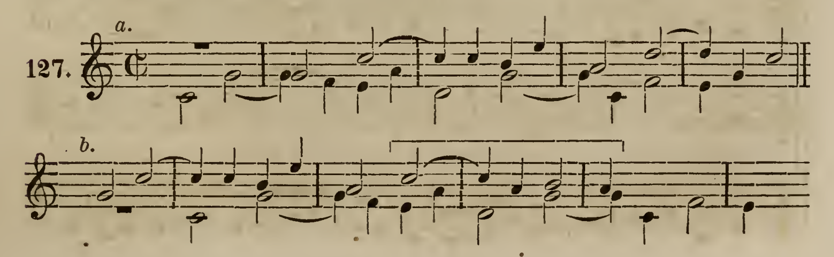
Die zweistimmige Fuge wird wenig gebraucht, obwohl sie als Instrumentalfuge von einiger Bedeutung werden kann, wenn ihre Melodiebildung durch lebhafte Figuren das nur wenig ausgeprägte Harmonische zu ergänzen und dadurch eine Vollständigkeit zu erreichen sucht, die ihr sonst fehlen würde. (Siehe: Wohltemp. Clavier 2. Bd., Fuge in *E*moll.) Als Gesangsatz, wie wir sie zunächst auffassen müssen, hat sie für uns nur als Uebung Geltung, sonst keinen praktischen Werth.

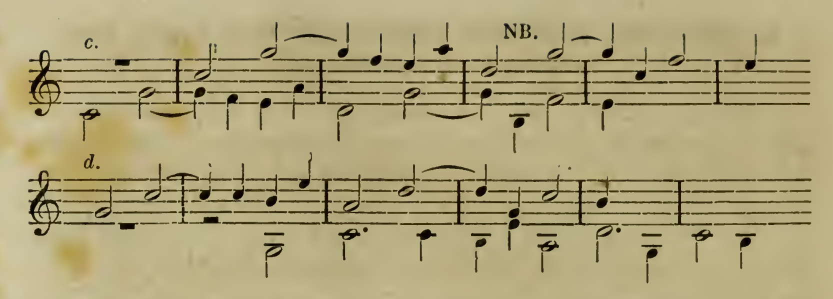
Wir wählen zur ersten Arbeit folgendes einfache Thema:



Die Erklärung des Gefährten wird nach dem Vorausgegangenen nicht nöthig sein.

Zunächst soll untersucht werden, ob das Thema sich zu Engführungen eignet, natürlich nur durch Führer und Gefährten, alle andern Stufen lassen wir bei Seite.
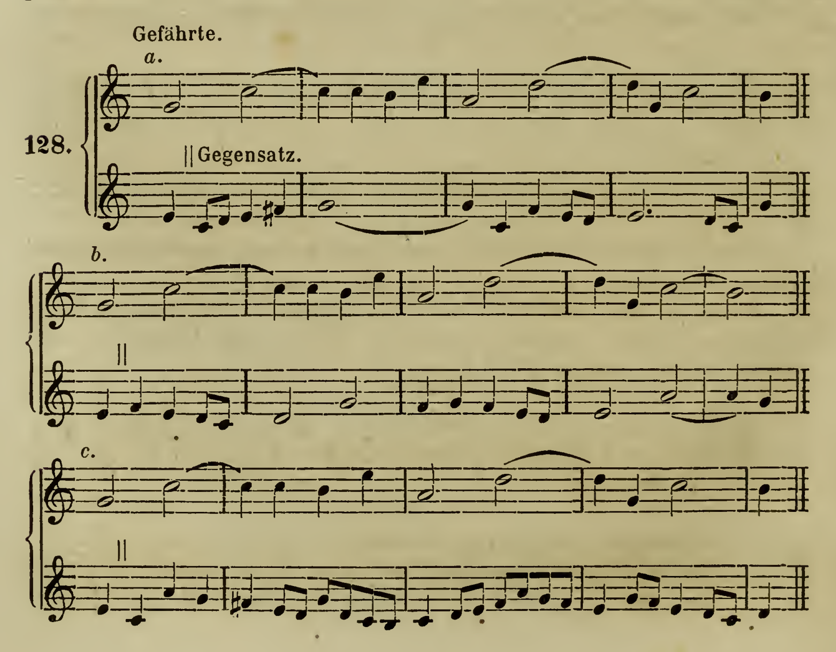




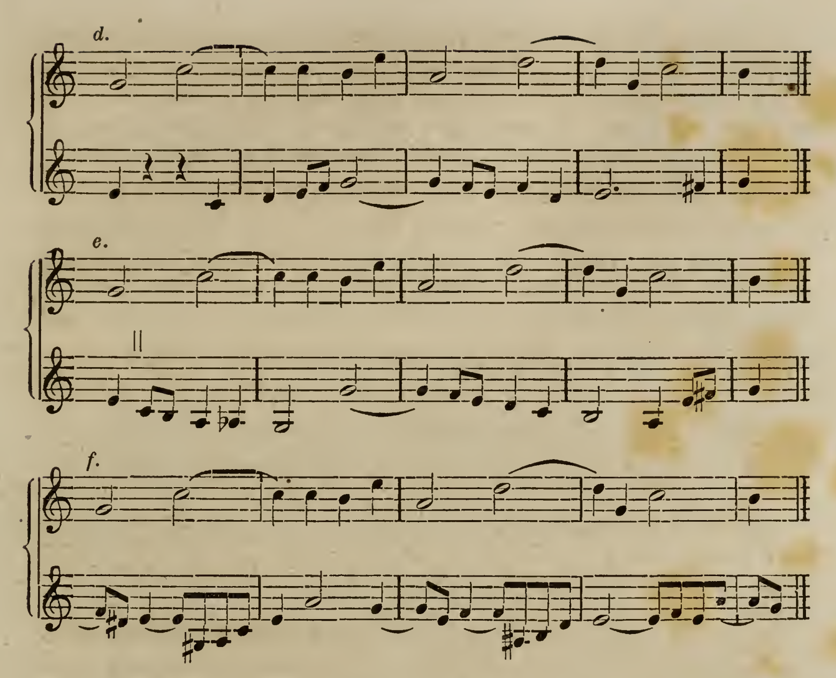
Von diesen vier Engführungen ist die erste die beste und für unsern Zweck am brauchbarsten, weil sie das Thema am reinsten und als Führer und Gefährten wiedergiebt; die dritte ist am mangelhaftesten.

Die erste Durchführung des Themas.

Die Erfindung des Gegensatzes wird nun das Nächste sein. Zuerst muss auf die Bemerkung S. 72 über den Anfangspunkt des Gefährten verwiesen werden.

Bei obigem Thema kann der Gefährte auf der Schlussnote des Führers beginnen, und so lässt sich an dieses *e* der Gegensatz knüpfen auf folgende Weise:





Es sind hier sechs verschiedene Bearbeitungen des Gegensatzes gegeben, um zu zeigen, wie vielseitig der einfachste Satz bearbeitet werden kann. Wir wählen für unsere einfache Arbeit den ersten aus.

Wenn wir hier nicht überall dem Gegensatze seine grössere Ausbildung und dadurch grössere Bedeutung zugestehen, wie wir sie an den früher mitgetheilten Mustern fanden, so geschieht es deshalb, weil wir uns absichtlich eines einfachen Styles bedienen wollen, der uns schneller zum Ziele führen wird, als zu grosse Ausführlichkeit.

Da wir über keine andern Stimmen zu verfügen haben, so wäre hiermit die erste Durchführung des Themas geschlossen und die zweite vorzubereiten.

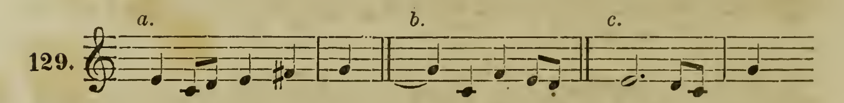
Die zweite Durchführung des Themas.

Voranzustellen ist folgender Grundsatz, der bei den ersten Arbeiten genau zu beobachten ist:

bei der zweiten Durchführung des Themas wechseln die Stimmen im Vortrag des Führers und Gefährten, d. h. die erste Stimme, hier der Alt, erhält den Gefährten, die zweite den Führer.

Bei der geringen Anzahl von Stimmen würde die Arbeit wenig Abwechselung erhalten, wenn die betreffende Stimme sofort das Thema wieder begönne, selbst wenn es auf die bequemste Weise geschehen könnte. Besser wird daher ein Zwischensatz die zweite Durchführung einleiten, bei dessen Bildung wir uns aber vor allzugrosser Ausdehnung zu hüten haben.

Wir wissen aus dem frühern Kapitel, dass der Zwischensatz Motive aus dem Thema, dessen Gegensatz, oder denselben Analoges enthalten soll. Das Thema selbst bietet ausser den etwas zu häufig vorkommenden Quartenschritten nichts Brauchbares; dagegen wird uns der Gegensatz — Nr. 128 *a.* — folgende Motive liefern:

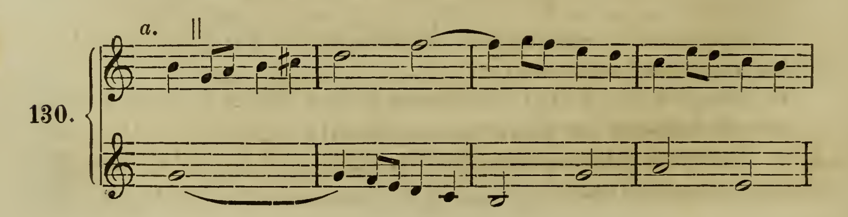


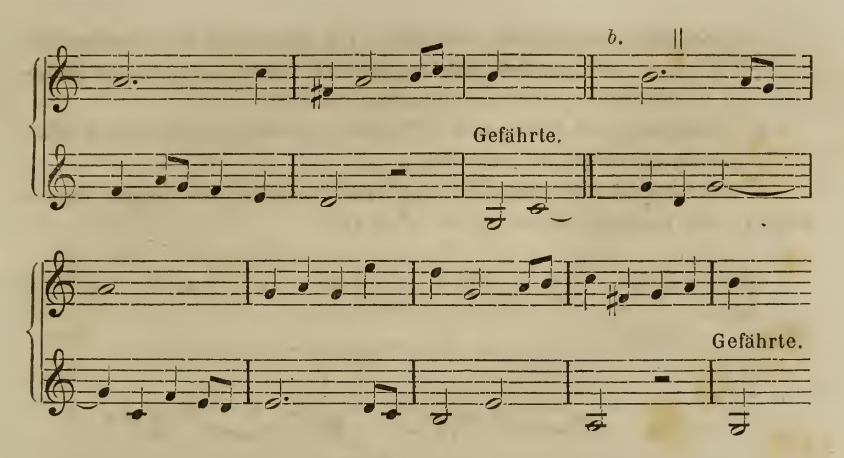
Kennen wir unsern Stoff, so kennen wir aber das Ziel noch nicht genau genug, zu welchem wir den Weg aufzusuchen haben. Folgende Regel wird uns Aufschluss geben:

die Haupteintritte des Themas geschehen am besten vermittelst einer Cadenz.

Es ist aber nicht aus dem Auge zu verlieren, dass hier nicht von jedem Eintritte des Themas, sondern nur von den Haupteintritten die Rede ist, zu welchen der nächstfolgende der zweiten Durchführung und der erste der dritten Einführung zu rechnen ist. Diese Cadenzen können unter Umständen sein: vollkommene, oder unvollkommene ganze, halbe, oder plagalische. Die vollkommene ganze Cadenz bezeichnet die Abschnitte sehr deutlich, sie ist daher nicht überall und zu häufig anzuwenden, weil zu viele Abschnitte dem Wesen der Fuge wenig zusagen.

Da der Eintritt des Gefährten im Alt erfolgen soll, so wird eine ganze Cadenz in *G* dur oder eine halbe in *C* am besten dazu führen. Dieses Ziel ins Auge gefasst, wird unser Zwischensatz so gebildet werden können:





Der Eintritt des Themas in obigen Beispielen bringt uns eine neue Regel, deren Beobachtung wichtig ist, weil sie zur **Hervorhebung des Themas** selbst viel beiträgt, nämlich:

> **vor dem Eintritt des Themas erhält die dasselbe vortragende Stimme einige Pausen.**

Die Beobachtung dieser Regel ist im zweistimmigen Satze nicht leicht, weil man in diesem Falle auf den einstimmigen verwiesen ist. Eine kurze Pause wird, um den einstimmigen Satz zu vermeiden, dann auch genügen.

Wir sind hier zu einer Stelle gelangt, von wo aus es wieder auf eine leichte Weise vorwärts gehen kann. Es wird aber sehr zweckmässig sein, vorher noch einige wichtige Punkte zu erörtern.

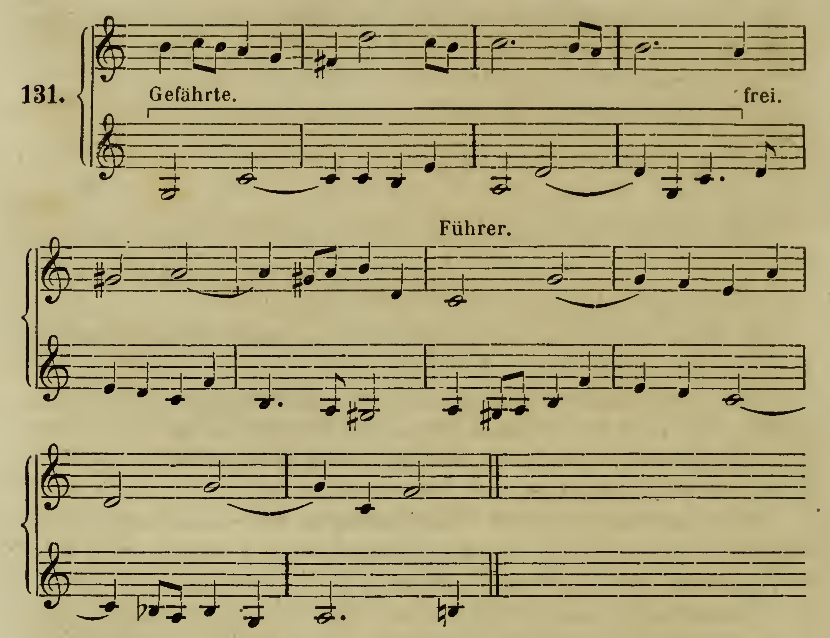
1) braucht die zweite Stimme mit dem Führer der ersten nicht unmittelbar, wie bei der ersten Einführung, zu folgen, sie kann nach einem kleinen Zwischensatze eintreten oder auch schon früher beginnen, ehe die andere Stimme das Thema geschlossen hat, nach Art einer weitern Engführung.

2) muss hier der Abwechselung wegen Bedacht auf die Wahl der Tonarten genommen werden. Herrschen bei der ersten Einführung die Tonarten der Prime und Quinte vor, und ist namentlich die letzte gegen das Ende derselben und beim Anfang der zweiten Durchführung ausgeprägt, so wird es hier an der Zeit sein, auch andere verwandte Tonarten anzuwenden. Da wir aber das Thema für jetzt nicht in andere Tonarten versetzen wollen, um bei so kleinem Raume Abschweifungen zu vermeiden und die Einheit des Satzes nicht zu stören, so muss der **Gegensatz** zum Thema entweder durch andere Tonarten gebildet, oder dieser Wechsel der Tonarten durch die Zwi-

schensätze ausgeführt werden. Um aber den nicht selten im Thema selbst liegenden Schlussfall zu vermeiden, zumal wenn er schon öfter gehört worden ist, wird es

3) oft nöthig, den Schluss des Themas entweder abzuändern oder diesen ganz fallen zu lassen.

Nach diesen Bemerkungen soll unsere Arbeit auf diese Weise folgen; wir knüpfen dabei an Nr. 130 an:



Die kleine Abänderung am Schluss des Gefährten ist leicht zu finden, die Schlussnote — *h* — ist weggelassen und mit dem Ton *c* verbindet sich sogleich der Zwischensatz. Dieser Zwischensatz ist kurz, bewegt sich in der Paralleltonart *A* moll und mit unvollkommener ganzer Cadenz in *A* moll beginnt der Führer in der Oberstimme, wobei hier freilich keine Pause anzubringen war, was zu entschuldigen ist, da hier kein Haupteintritt des Themas stattfindet.

Hiermit ist die zweite Durchführung des Themas beendet und es ist die dritte vorzubereiten und der Satz darauf hinzuführen.

Die dritte Durchführung des Themas.

Die dritte und hier letzte Durchführung des Themas gilt als Wiederholung der ersten. Diese findet deshalb statt, um den ganzen Tonsatz abzurunden und den Schluss vorzubereiten, wie

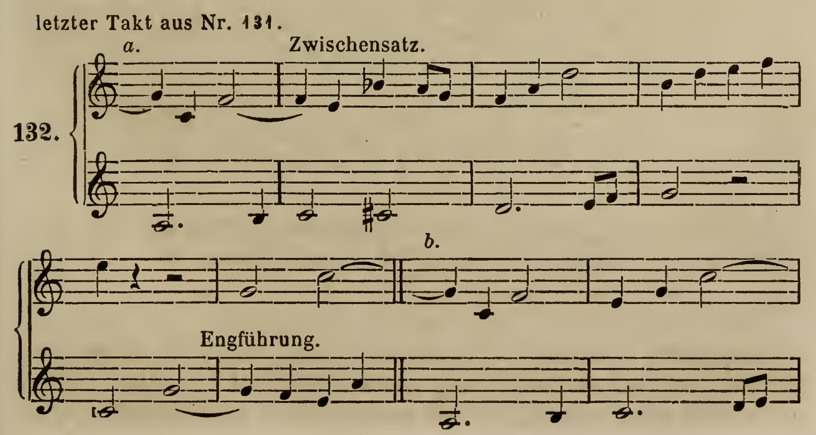
überhaupt in jedem grössern Tonstück diese Repetition aus demselben Grunde Platz greift. Um aber nicht in die weitläufige, mehr vorbereitende Art der ersten Durchführung zu verfallen, wird es nothwendig, die Eintritte der Stimmen zu verkürzen und, um zugleich die nöthige Steigerung hervorzubringen, die Stimmen näher zusammen zu bringen, was durch die bereits erklärte Engführung am besten erreicht wird.

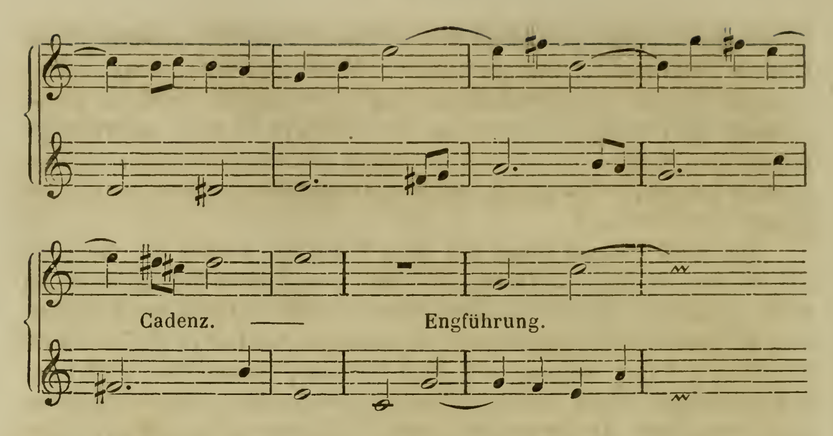
Die eine Stimme fängt mit dem Führer wieder an, ihr folgt die zweite mit dem Gefährten. Man ist an diese Ordnung jedoch nicht gebunden, wenn sich durch eine andere Stellung der Stimmen eine bessere Engführung ergiebt, so dass dem Gefährten der Führer folgen kann, ebenso wie dem Führer wieder der Führer. Den Gefährten allein zur Engführung zu benutzen, muss man aber hier vermeiden, da der Hauptgedanke in seiner ursprünglichen Form dann nicht wieder erscheinen würde, sondern nur die Nachahmung desselben.

Von den oben Nr. 127 angeführten Engführungen des vorliegenden Themas wird die erste die geeignetste sein.

Die Einführung der Engführung wird wieder einem Zwischensatze zukommen.

Hierbei kann man zwei Wege einschlagen: entweder man führt den Satz frei fort bis zu einer ganzen Cadenz in der Haupttonart, mit welcher der Eintritt des Themas erfolgt; oder man wendet eine früher sehr gebräuchliche Art der Einführung an, nach welcher in eine geeignete Nebentonart modulirt (bei einem Thema in Dur gewöhnlich die Molltonart der Terz; in Moll die Paralleltonart), dieselbe mit einer vollkommenen Cadenz abgeschlossen wird, worauf unmittelbar die Engführung beginnt. Von beiden Arten mögen hier Beispiele folgen:

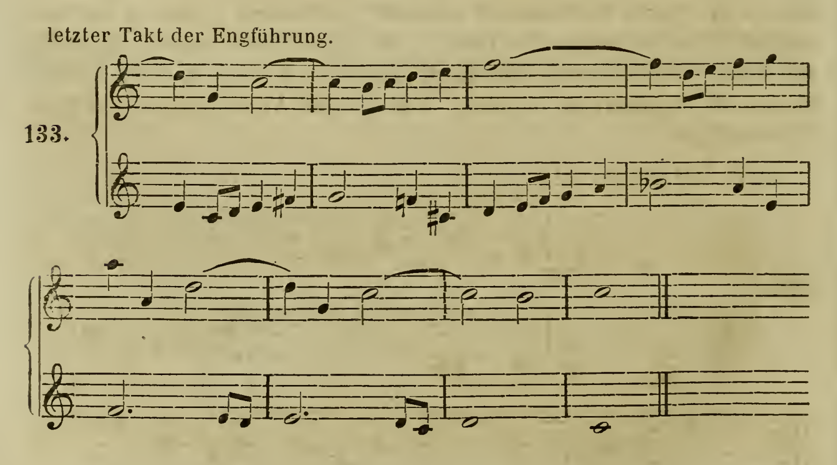




Nach Hinzufügung der oben befindlichen Engführung wäre noch der Schluss zu bilden.

Der Schlusssatz der Fuge wird sich nach den Verhältnissen und der Grösse derselben richten. Schnell abzubrechen und unmittelbar nach der Engführung zur Cadenz zu eilen, wird nie rathsam sein, und auch bei kleinem Umfang der Fuge wird ein ruhiges Uebergehen zum Schluss, wobei eine Wendung nach der Unterdominante denselben am besten einleitet, immer zweckmässig sein.

Der Schlusssatz wird sich an unsere frühere Arbeit so anschliessen können:



Wir müssen es uns, der Raumersparniss wegen, hier versagen, unsere Arbeit noch ein Mal übersichtlich zu geben; sie ist übrigens aus den entsprechenden Sätzen leicht zusammen zu stellen. Dafür soll weiter unten eine andere zweistimmige Fuge übersichtlich folgen,

die uns über manches Eigenthümliche in der Behandlung des Themas belehren mag.

Obige im einfachsten Fugenstyl geschriebene Darstellung einer zweistimmigen Fuge wird bei ihrer Unscheinbarkeit doch geeignet sein, uns die einfachste Grundlage jeder Fuge, auch der mehrstimmigen und selbst der weiter ausgeführten, darzulegen. Wie wir bei der Wichtigkeit, die erste Grundzeichnung der Composition festzustellen, langsam und ausführlich verfahren mussten, so wollen wir auch jetzt noch ein Mal die Hauptmomente des Ganzen kurz zusammenstellen; später können wir schneller vorwärts schreiten.

Wir finden

1) dass sich die Fuge von selbst durch die dreimaligen Eintritte der Stimmen mit dem Thema in drei Theile scheidet, die bestimmt oder weniger bestimmt durch Cadenzen getrennt sind;
2) dass im ersten Theile derselben die Tonarten der Prime und Quinte — Tonika und Dominante — vorherrschen, ohne vorübergehende kurze Ausweichungen in andere Tonarten auszuschliessen,
   der zweite Theil andere verwandte Tonarten,
   der dritte Theil als kurze, gedrängte Wiederholung des ersten (Engführung) die Haupttonart wieder zur Herrschaft bringt, die der Schlusssatz durch die Wendung nach der Unterdominantentonart noch bestimmter feststellt.

Diese

Modulationsordnung,

wie sie sich in dem einfachen Entwurfe ergeben hat, wird uns auch für die Folge bei grössern Arbeiten zur Richtschnur dienen können, da sie geeignet ist, den natürlichen Fortgang jeder Fuge festzustellen und bei aller Einheit die nöthige Abwechselung zu bringen.

Anmerkung. Es ist nicht zu verkennen, dass in dieser Anordnung und in dieser Folge der Tonarten der Keim zu jedem grössern musikalischen Satze liegt, aus welchem er sich entwickeln muss, wenn er als ein geordnetes Ganzes erscheinen soll.
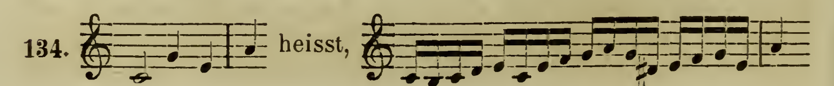
Ueber den Styl, welcher bei den ersten Arbeiten am zweckmässigsten anzuwenden ist.

Dem in der Literatur der Fugen Bewanderten wird es nicht entgangen sein, dass der Styl derselben eben so mannigfaltig ist, als in andern Tonstücken, so weit das Wesen des Contrapunkts nicht beschränkend einwirkt; er findet sich bald einfach, wenig Material

verwendend, ernst und würdig fortschreitend, bald reicher, complicirter, glänzender. So verschieden zeigen sich auch die zahlreichen Fugen von S. Bach, obwohl die reichere Formbildung überwiegend ist. Man dürfte aber wohl kaum behaupten, dass die Fugen letzterer Art dadurch geistig höher stehen, als die im einfachen Styl geschriebenen, die in ihrer einfachen Formbildung das Edelste bezeichnen, was musikalisch gedacht werden kann. Unsere Zeit, die sich in Steigerungen und Ueberbietungen gefällt, neigt sich natürlich mehr der letztern Art zu, die sie jedoch weniger in lebendiger melodischer Gestaltung der einzelnen Stimmen, als in complicirtern Beziehungen derselben unter einander zum Ausdruck bringt.

Es giebt nämlich ein Moment, worin unsere Zeit sich wesentlich von einer frühern unterscheidet: während diese (namentlich in den Bach'schen Compositionen überhaupt) die meisten melodischen Durchgangstöne auf eine innere gesunde, ruhig fortschreitende Harmoniefolge gründete, dabei in den sich begegnenden Stimmen nicht zu ängstlich und absichtlich Conformität suchte, sie daher selbstständiger zu bilden wusste, wenn auch für den Augenblick bei dem Zusammentreffen derselben gewisse Härten hervortreten; so treibt die neue Zeit die harmonische Durchbildung auf die Spitze und sucht durch den Stimmengang oft den kleinsten metrischen Gliedern eine harmonische Bedeutung abzugewinnen. Bei so complicirtem Styl darf man sich nicht wundern, dass einzelne Producte der neuern Zeit, besonders unserer vorliegenden Art — so reich sie ausgebildet scheinen — so kleinlich gegen das Kernhafte, Gesunde jener frühern Zeit sich erweisen. Diese Ueberbietungen müssen auf der einen Seite harmonische Verzerrungen — auf der andern eine Reaction hervorbringen, die zur Verwerfung aller melodischen Durchbildung der Stimmen führt und ihre Originalität in den heterogensten Akkordzusammenstellungen sucht.

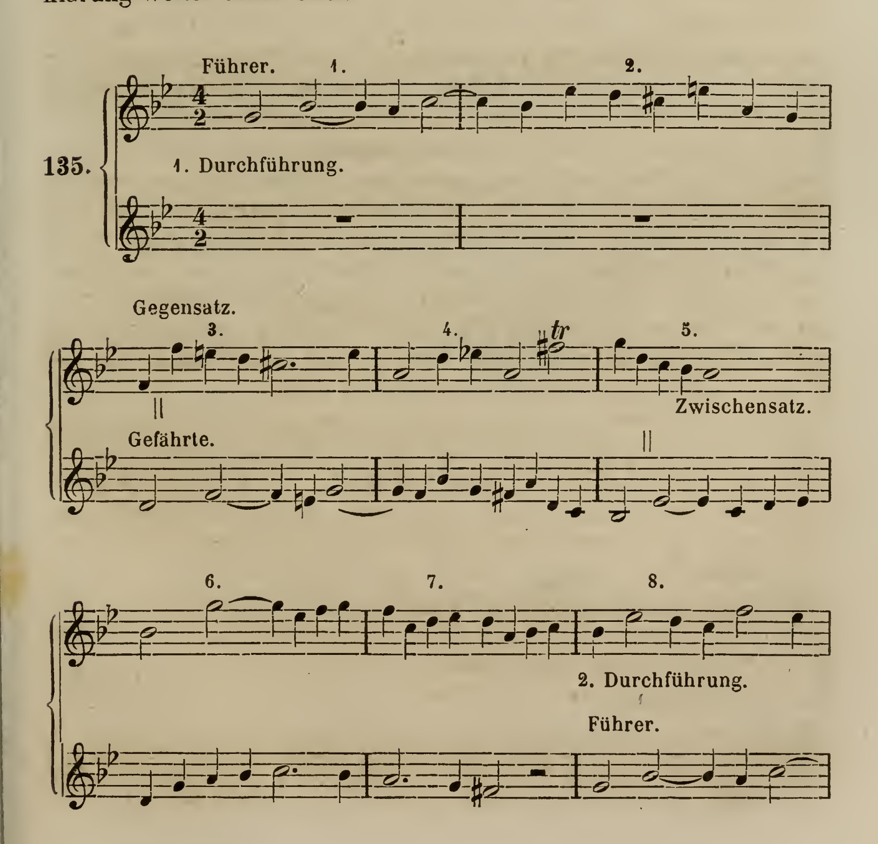
Machen wir aus dem Gesagten einen Schluss auf den bei unseren ersten Arbeiten zu wählenden Styl, so kann natürlich nur der einfache empfohlen werden. Dafür aber giebt es noch einen wichtigen Grund. Wir dürfen nicht vergessen, dass es unsere Absicht ist, eine Fuge schreiben zu lernen; wir haben es daher zuerst mit der Theorie der Fuge zu thun. Diese hat sich mit der einfachen Darlegung der Grundzüge zu beschäftigen und kann auf die besondere Anwendung und Ausführung nur hinweisen, um den Uebergang zur angewandten Composition zu erleichtern. An und für sich wird es für die Theorie gleich sein, ob es z. B. statt

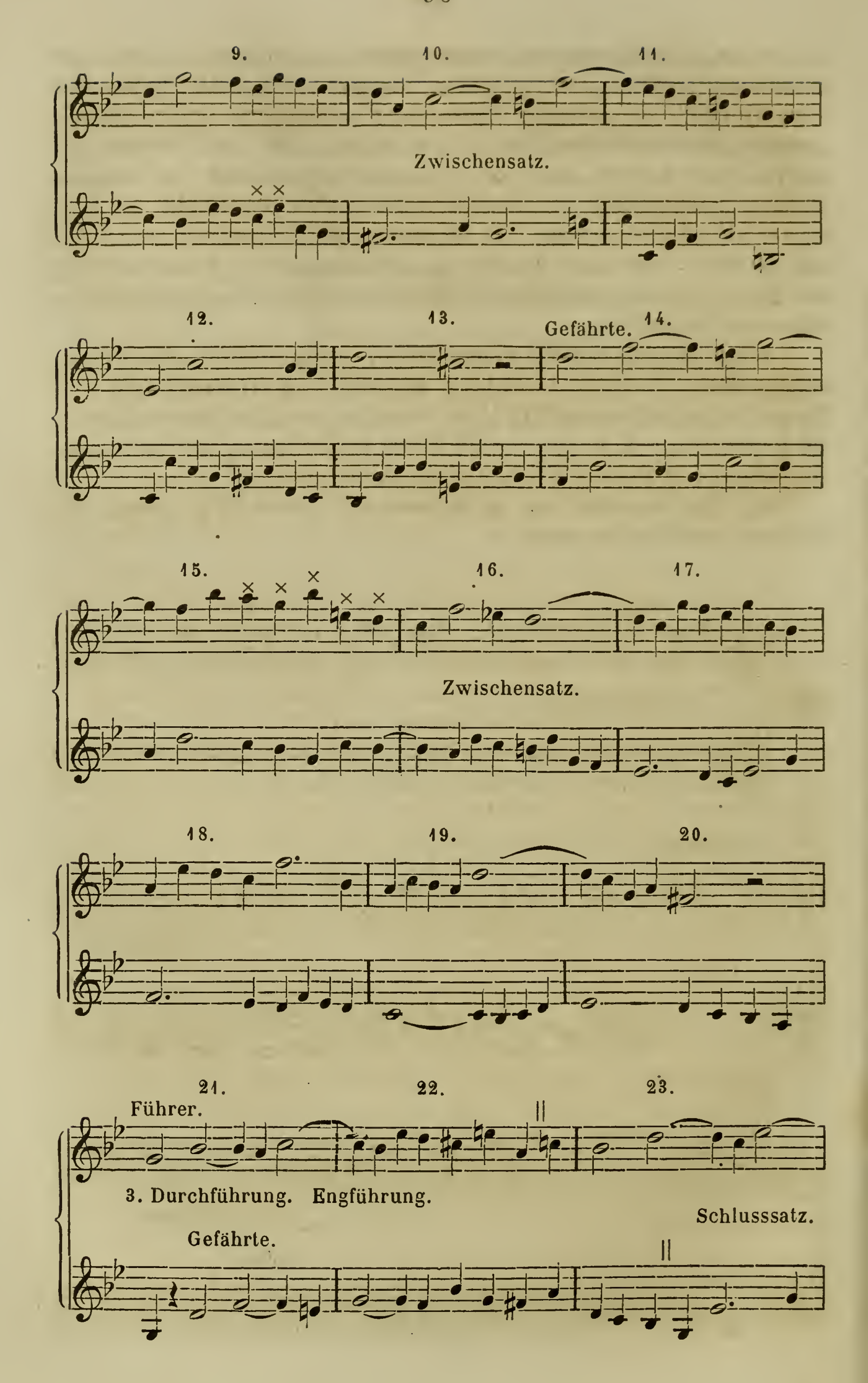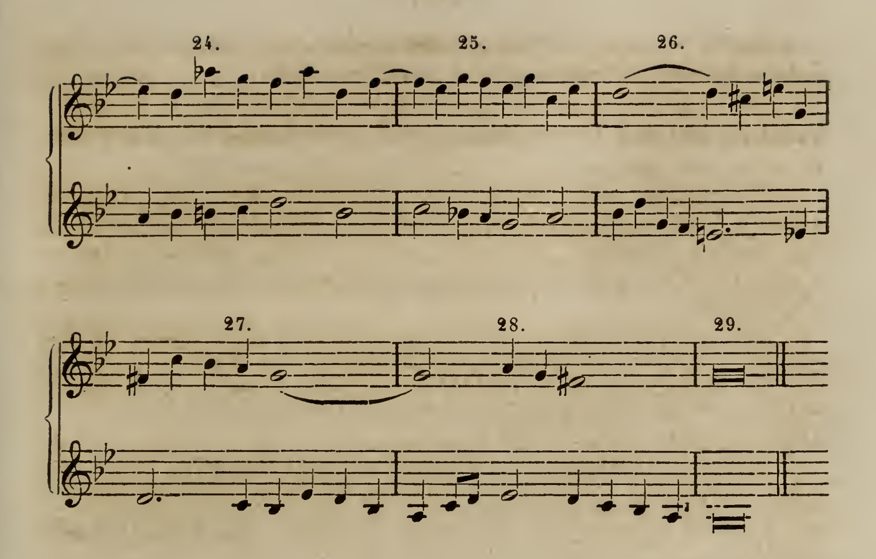


sie hat es zunächst mit dem ersten allgemeinen Satze zu thun, der zweite wird erst unter speciellen Verhältnissen nothwendig. Zur Empfehlung der einfachen Darstellung auf unserm ersten Standpunkte gehört noch die Aufgabe der Schule, die, wie bereits erwähnt, darin besteht, dass mit richtigem Verständniss die einfache correcte Ausführung verbunden werde, ohne Rücksicht auf eine specielle Kunstleistung. Die Forderung der Vollendung des Ganzen in allen einzelnen Theilen in vollkommenster Weise gereicht bei einer so grossen Aufgabe weder der Sache noch dem Ausführenden zum Nutzen.

Diese Gründe werden entscheidend genug sein, die Aufgabe zu rechtfertigen: in den Arbeiten der ersten Grundzüge der Fuge den einfachen Styl, am besten im Allabreve-Takt, zu benutzen, d. h. nur so viel Noten anzubringen, als zur melodischen und rhythmischen Bewegung nothwendig ist.

Es folgt hier noch eine zweistimmige Fuge in Moll, deren Erklärung weiter unten steht.




9.
10.
11.
Zwischensatz.
12.
13.
Gefährte.
14.
15.
16.
17.
Zwischensatz.
18.
19.
20.
21.
Führer.
22.
23.
3. Durchführung. Engführung.
Schlusssatz.
Gefährte.



Erklärung dieser Fuge. Der Sopran trägt in den ersten beiden Takten das Thema vor und endigt dasselbe mit der ersten Note des dritten Taktes. Auf dieser Stelle beginnt der Alt als Gefährte, dessen Abweichung im vierten Takte (*b g*) nach der Regel gebildet ist und wieder in die Haupttonart zurückführt. Die Takte 5. 6. 7 bilden den freien Zwischensatz zur zweiten Durchführung des Themas. Die Motive desselben sind nicht aus dem Thema genommen, nur dem Styl und der Bewegung desselben entsprechend. Die Einführung des Themas geschieht durch eine unvollkommene ganze Cadenz (7. 8. Takt). Nicht wie früher der Sopran, sondern der Alt beginnt das Thema als Führer wieder. Im 9. Takte ist eine Abweichung zweier Intervalle zu finden; sie geschah deshalb, um die im Thema liegende Modulation nach *D* moll hier nicht sogleich wieder zu bringen, da diese Tonart im Gefährten (T. 14) wieder erscheint. Der Zwischensatz (T. 10. 11. 12) zeigt eine Wendung nach *C* moll als eine zweckmässige Abwechselung. Der Gefährte im Sopran bringt eine bedeutendere Abweichung gegen das Ende (T. 15), die im Wechsel der Tonarten begründet ist. Der Zwischensatz (Takt 16—20) ist hier grösstentheils aus einem Motiv des Themas gebildet, berührt die Tonarten *C* moll, *B* dur und führt mit vollkommener ganzer Cadenz die dritte Durchführung des Themas ein. Diese ist eine sehr gedrängte Engführung. Sie ist in beiden Stimmen vollständig durchgeführt, nur bricht der Sopran vor den zwei Schlussnoten das Thema ab und leitet zu einer nochmaligen Benutzung desselben von einer andern Tonstufe aus (Takt 23. 24), die keine Noth-

wendigkeit war, sich aber von selbst anbot. Der Schlusssatz folgt sodann mit einer Wendung zur Unterdominante.

Freiheit bei der Verwendung und Benutzung des Themas.

So weit die uns vorliegende Grundform der Fuge oder der kleinste Umriss derselben Eigenthümlichkeiten in der Behandlung des Themas gestattet, mögen sie hier vorläufig erwähnt werden, wozu in der Folge bei Erweiterung der Grenzen noch andere kommen werden.

Bei der ersten Durchführung hat man sich zwar genau an das Thema, wie es sich als Führer und Gefährte gestaltet, zu halten; in Bezug auf die Anfangsnote aber ist zu berücksichtigen, was Seite 79 erwähnt wurde. (S. Nr. 120.)

Diese Verkürzung ist besonders dann zweckmässig, wenn dadurch der Eintritt entschiedener werden kann, oder der Schluss des Führers kein gleichzeitiges Beginnen des Gefährten gestattet.

Bei der zweiten Durchführung darf zwar auch keine wesentliche Veränderung des Führers und Gefährten vorgenommen werden, doch kann man am Ende des Themas entweder einige Noten weglassen, oder einzelne Intervallschritte verändern.

Bei solchen Abänderungen werden immer besondere Gründe maassgebend sein. Siehe hierüber das Seite 89 in Punkt 2 und 3 Gesagte.

Zu den meisten Abänderungen des Themas führt aber die dritte Durchführung desselben, die Engführung. Die Nothwendigkeit solcher Abweichung von der ursprünglichen Gestaltung wird schon aus dem frühern Kapitel, über die Engführung, klar geworden sein, weshalb darauf zu verweisen ist.

Vor Allem muss aber erinnert werden, dass es für die Arbeiten im ersten Stadium durchaus nothwendig ist, dass das Thema in keine andern Tonarten als in die ursprüngliche versetzt wird.

Als Aufgaben zur Bearbeitung zweistimmiger Fugen können die unter Nr. 125 mitgetheilten Themen, ausser andern, früher angegebenen — sowie selbsterfundene dienen.

Siebzehntes Kapitel.

Die dreistimmige Fuge.

Scheint das Resultat unserer bisherigen Arbeit in der zweistimmigen Fuge noch klein und dem Ziele fernliegend, so ist es doch nicht so unbedeutend, dass wir nicht eine einfache Anschauung gewisser Grundzüge jeder Fuge gewonnen hätten, — ein Gewinn, der nicht so gering anzuschlagen ist, da sich auf dieser Grundlage ganz sicher fortbauen lässt. Erfolgreicher wird uns nun die dreistimmige Fuge werden, obwohl wir auch hier unsere engern Grenzen für jetzt nicht verlassen wollen.

Im Allgemeinen können wir uns hier so wie in der folgenden vierstimmigen Fuge kürzer fassen, da die ausführlichern Erklärungen in der zweistimmigen Fuge sich nicht auf diese allein, sondern auf alle Arten beziehen und es nur einer Hinweisung auf bereits Erklärtes bedarf.

Für unsere einfache Verwendung des Stoffes wird uns zwar die dreistimmige Fuge noch nicht genügend sein, und es dürften überhaupt nur selten solche als Gesangsätze gefunden werden, aber als Instrumentalfuge treffen wir sie häufig, da sie sich als solche durch reichere Ausstattung viel vollkommner darstellen lässt.

Anmerkung. Unter den 48 Fugen des wohltemperirten Claviers giebt es 24 dreistimmige, zwei sind fünfstimmige, eine ist zweistimmig, die übrigen sind vierstimmig.

Die Ordnung des Stimmeneintritts.

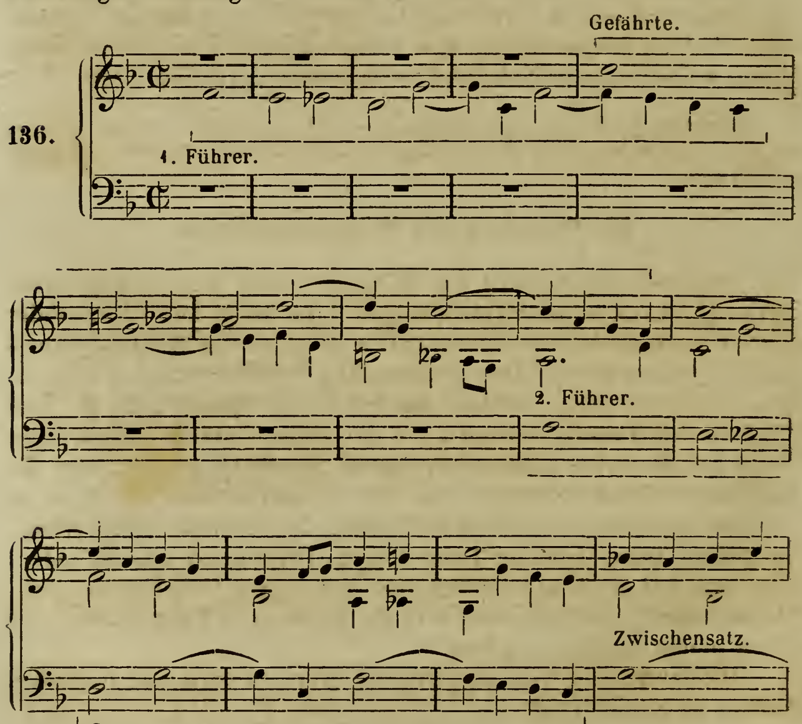
Die erste Einführung der Stimmen erhält hier eine grössere Wichtigkeit, als in der zweistimmigen Fuge. Folgt dem Führer der Gefährte und ein zweiter Führer, so ist auf die Wahl der Stimmen besonders Rücksicht zu nehmen. Von den vier Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, werden zunächst die zu wählen sein, die dem Umfang des Themas sowohl, wie der ganzen Arbeit entsprechen. Wird nun der erste Führer dem Sopran zugetheilt, so wird der Alt bequem als Gefährte folgen, aber als zweiter Führer den Bass zu wählen, möchte nur selten dem Umfang der Stimme entsprechen, es könnte daher nur der Tenor folgen. Hieraus ist zu schliessen, dass man bei der Wahl der Stimmen mit einiger Ueberlegung verfahren muss; jedenfalls aber wird die Stellung und der Umfang des Themas den Ausschlag geben.
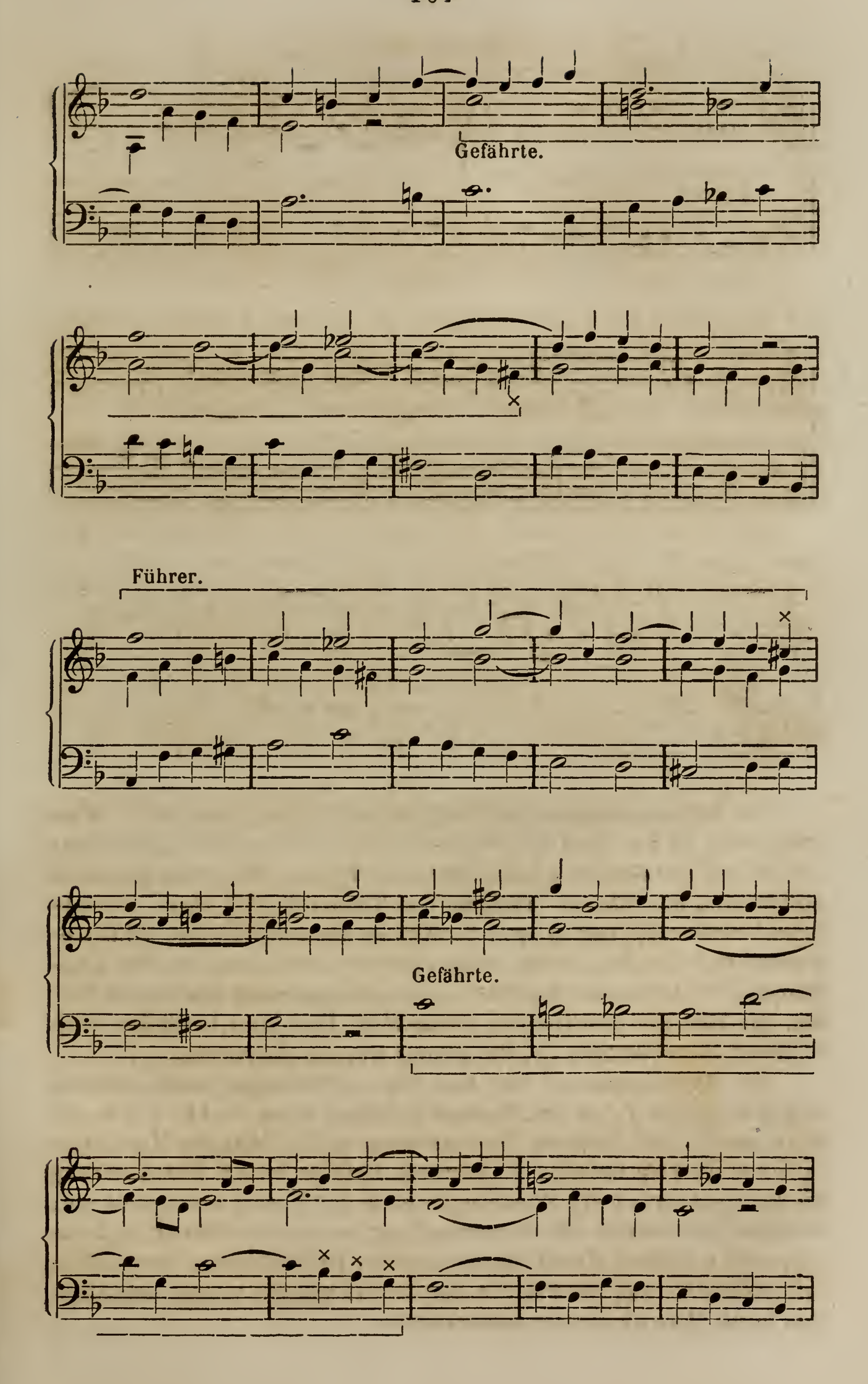
Die Ordnung des Stimmeneintritts wird aus folgenden Reihen zu wählen sein:

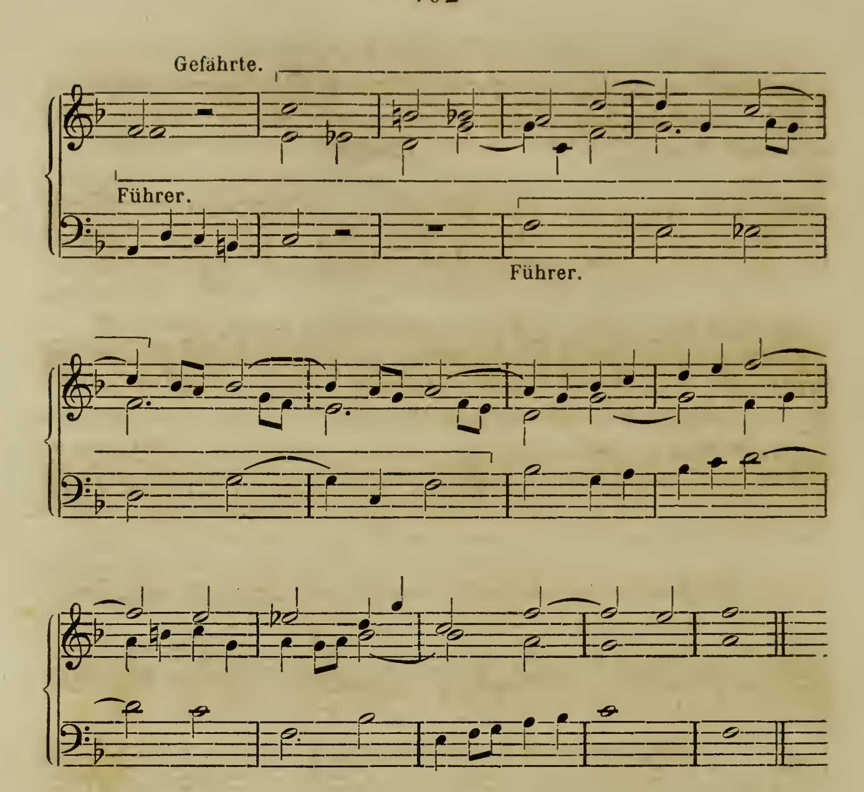
1. Führer,	Gefährte,	2. Führer.
Sopran,	Alt,	Tenor.
Sopran,	Bass,	Tenor.
Alt,	Sopran,	Bass.
Alt,	Tenor,	Bass.
Tenor,	Alt,	Sopran.
Tenor,	Bass,	Sopran.
Bass,	Tenor,	Alt.
Bass,	Sopran,	Alt.

Da es stets am zweckmässigsten ist, die beiden Führer in Stimmen zu verlegen, die in ihrem Tonumfange am meisten sich entsprechen, z. B. Sopran und Tenor oder Bass und Alt, so werden die oben angegebenen Stimmordnungen die besten sein, aus welchen nach Umständen zu wählen ist. Zu bemerken ist hierbei noch, dass man die Stimmordnung mit dem — auch noch andere Bedeutung zulassenden — Namen: Wiederschlag — *repercussio* — bezeichnet.

Zur Bearbeitung einer dreistimmigen Fuge wählen wir das Thema aus Nr. 117, führen dieselbe sogleich aus, und lassen Bemerkungen nachfolgen:



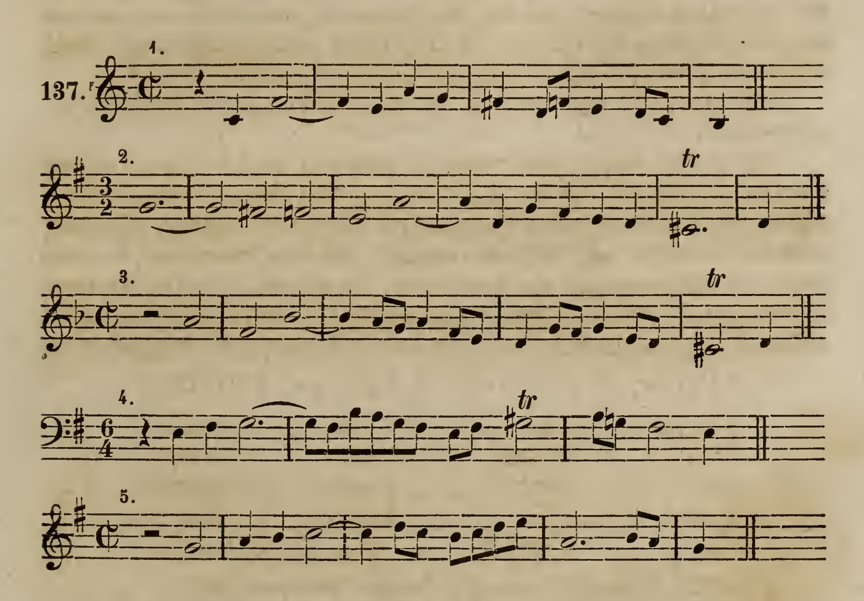

Gefährte.
Führer.
Gefährte.



Die Regelmässigkeit und Ordnung der Stimmeneintritte (Wiederschlag) ist bei allen drei Durchführungen dieser Fuge gleich, was die Anlage des Ganzen ergab, aber nach frühern Bemerkungen nicht nothwendig ist. Ebenso erscheint das Thema überall ohne wesentliche Abänderung, nur an zwei Stellen — oben durch × bezeichnet — finden sich der Modulation wegen kleine Abweichungen. Die Engführung ist streng durchgeführt, mit Hinweglassung des letzten Taktes. Die Eintritte des Themas vermittelst Cadenzen bedürfen nach früheren Bemerkungen (S. 88) keiner weitern Erörterung.

Die Zwischensätze, die hier kurz erscheinen, sind meistens aus dem letzten Takte des Themas gebildet, wozu im 14. Takte der Bass durch eine Sequenz Veranlassung giebt. Was die Modulationsordnung betrifft, so herrscht bei der ersten Durchführung die Haupttonart mit Wendungen nach der Tonart der Quinte vor, während die letztere mit Abwechselung verschiedener Nebentonarten (*g*moll, *d*moll) in der zweiten Durchführung hauptsächlich erscheint, und die Fuge in der dritten endlich wieder entschieden in die Haupttonart zurückkehrt.

Es bedarf nach dieser Probe wohl keiner weitern Anweisung, eine dreistimmige Fuge dieser einfachen Art zu schreiben, und wir stellen als Aufgaben, ausser früher mitgetheilten Themen, die hier eben so gut zu benutzen sind, folgende:



Achtzehntes Kapitel.

Die vierstimmige Fuge.

Nach hinreichender Uebung in der dreistimmigen Fuge nähern wir uns dem Ziele in der vierstimmigen immer mehr. Sie wird uns von jetzt an ein Hauptgegenstand der Betrachtung sein. Wir lernen sie zunächst ebenfalls nur in ihrer einfachsten Form kennen, die uns Gelegenheit geben mag, die eigenen Kräfte zu üben und für grössere Arbeiten zu stärken.

Wie wir bei allen unsern bisherigen Studien von dem Grundsatze ausgegangen sind, das innere und innerste Wesen der Sache kennen zu lernen, ohne durch der äussern Ausstattung zu viel zugewendete Aufmerksamkeit die Kräfte zu theilen, — denn es dürfte weder Einsicht in die Sache noch das künstlerische Bewusstsein befördern, Kränze und Guirlanden an so einfache Gestaltungen zu hängen —, so werden wir auch hier davon nicht abgehen. Diese Absicht erreichen wir am besten

dadurch, dass wir unsere Arbeiten als Gesangsätze auffassen, — jedoch ohne tiefer in die Erfordernisse derselben einzugehen, die eine besondere Abhandlung beanspruchen — wodurch wir von selbst auf das Ursprüngliche und Einfache kommen. Die vierstimmige Fuge ist namentlich Gegenstand des Chorgesanges, und wenn sie auch als Instrumentalfuge für Clavier, für Orgel eine weit höhere Ausbildung erreichen kann, so ist sie doch vorzugsweise diesem eigen.

Das zuerst zu Betrachtende ist die Ordnung der Stimmeneintritte.

Da in der Regel dem ersten Führer und Gefährten ein zweiter Führer und Gefährte folgt, und nur in sehr seltenen Fällen von dieser Ordnung abgegangen wird (z. B. Führer, Gefährte, Gefährte, Führer, oder Führer, Führer, Gefährte, Gefährte), so wird diejenige Stimmenfolge die beste sein, die für die gleiche Stellung des Themas — z. B. als Führer und Führer — die correspondirenden Stimmen gegenüberstellt, wie Sopran — Tenor; Alt — Bass, z. B.

1. Führer,	1. Gefährte,	2. Führer,	2. Gefährte.
Sopran,	Alt.	Tenor,	Bass.
Alt,	Sopran,	Bass,	Tenor.
Alt,	Tenor,	Bass,	Sopran.
Tenor,	Alt,	Sopran,	Bass.
Bass,	Tenor,	Alt,	Sopran.

Folgende Stimmordnung ist weniger gebräuchlich:

Sopran,	Bass,	Tenor,	Alt.
Tenor,	Bass,	Sopran,	Alt.
Bass,	Sopran,	Alt,	Tenor.

Die erste, weil die Entfernung des Basses von dem Sopran für den ersten Eintritt des Führers und Gefährten zu gross ist, und zu grosse Leere erzeugt; ebenso verhält es sich mit der letzten Ordnung; die zweite, weil der Alt als letzte Stimme von den übrigen Stimmen zu sehr verdeckt und dessen Eintritt daher wenig bemerkbar ist.

Will man die oben angegebene aussergewöhnliche Ordnung des Führers und Gefährten anwenden, so können noch andere Stimmenfolgen gebraucht werden, z. B.

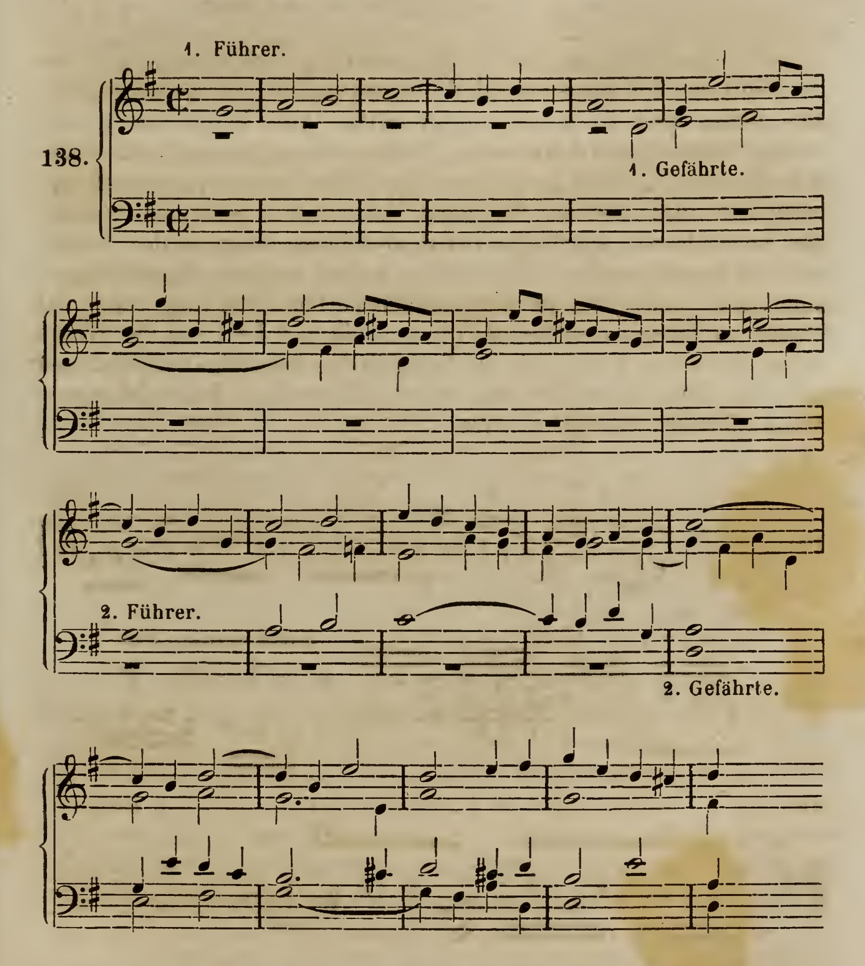
Sopran,	Tenor,	Alt,	Bass.
Alt,	Bass,	Tenor,	Sopran

und ähnliche.

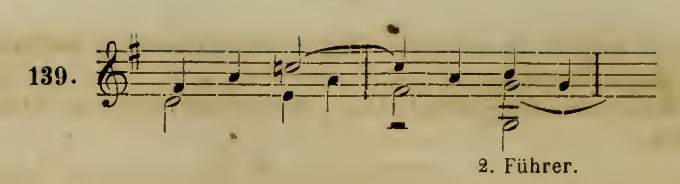
Da die frühern Erklärungen aller wesentlichen Gegenstände der Fuge für unsern vorliegenden Zweck vollkommen ausreichend sind, so gehen wir sogleich zur Bearbeitung einer vierstimmigen Fuge.

Wir wählen ein einfaches Thema, dessen Gefährte keine Veränderung veranlasst.
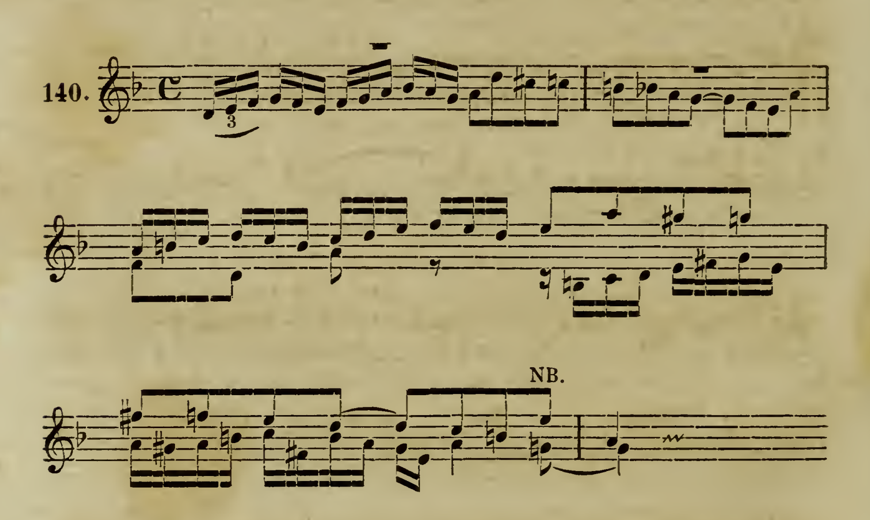
Die erste Durchführung soll auf die einfachste Weise so erfolgen:



Die Verkürzung der Anfangsnote des Themas im Alt ist uns bereits bekannt; sie war hier nothwendig, um keinen Stillstand zu veranlassen. Der Gefährte, wie auch der 2. Gefährte im Bass, fängt vor dem Schlusse des Führers an, nur der zweite Führer tritt nach dem Schlusse vermittelst eines kurzen Uebergangs ein (Takt 10). Will man diesen Eintritt nicht zu absichtlich und schnell bringen, so wären vielleicht folgende Takte vorzuziehen:

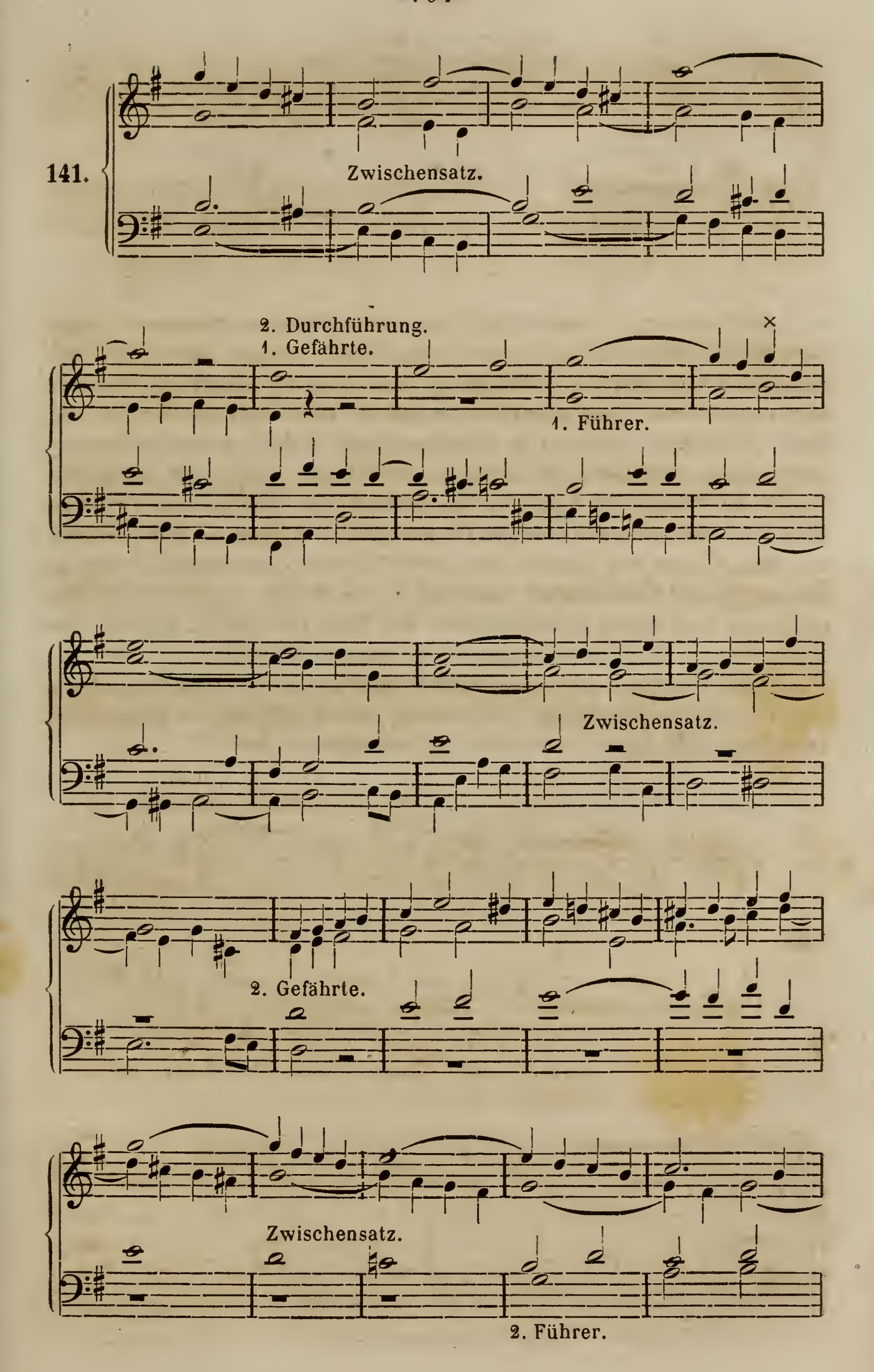


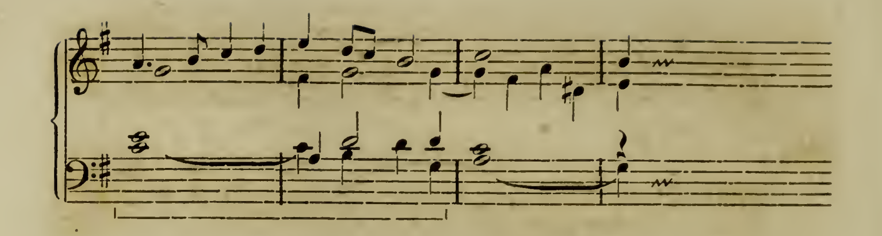
Der Abschluss der ganzen Durchführung, wie er oben gebildet ist, giebt uns Veranlassung, über die Anknüpfung der Zwischensätze eine Bemerkung zu machen. Soll obiger Satz keinen mehr oder weniger bestimmten Abschnitt bilden — was hier gar nicht nothwendig und gut wäre —, so muss man einen Abschluss überhaupt vermeiden und, um den Satz mehr abzurunden, schon den folgenden Zwischensatz vorbereitend einführen, etwa in der Weise, wie wir weiter unten — Nr. 141 — zeigen wollen. Diese Bemerkung, die Vermeidung gewisser Cadenzen betreffend, ist schon bei Erklärung des Gegensatzes (S. 71) gemacht worden; bei der Wichtigkeit derselben musste sie an dieser Stelle wiederholt werden und soll noch durch folgenden Satz einer schönen Fuge des wohltemperirten Claviers bestätigt werden.



Dieses Vermeiden des Schlusses an der angegebenen Stelle führt auf die schönste Weise den nachfolgenden Zwischensatz von einem Takte, aus dem Triolen-Motiv des Themas gebildet, ein. Siehe oben Nr. 106 und Nr. 110.

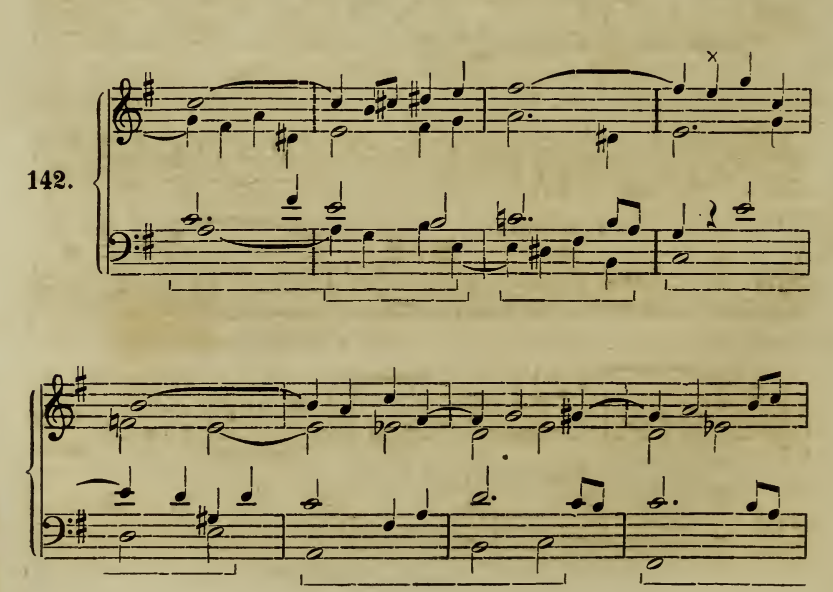
Wir werden daher den letzten Takt von 138 verändern und den Zwischensatz so einleiten:
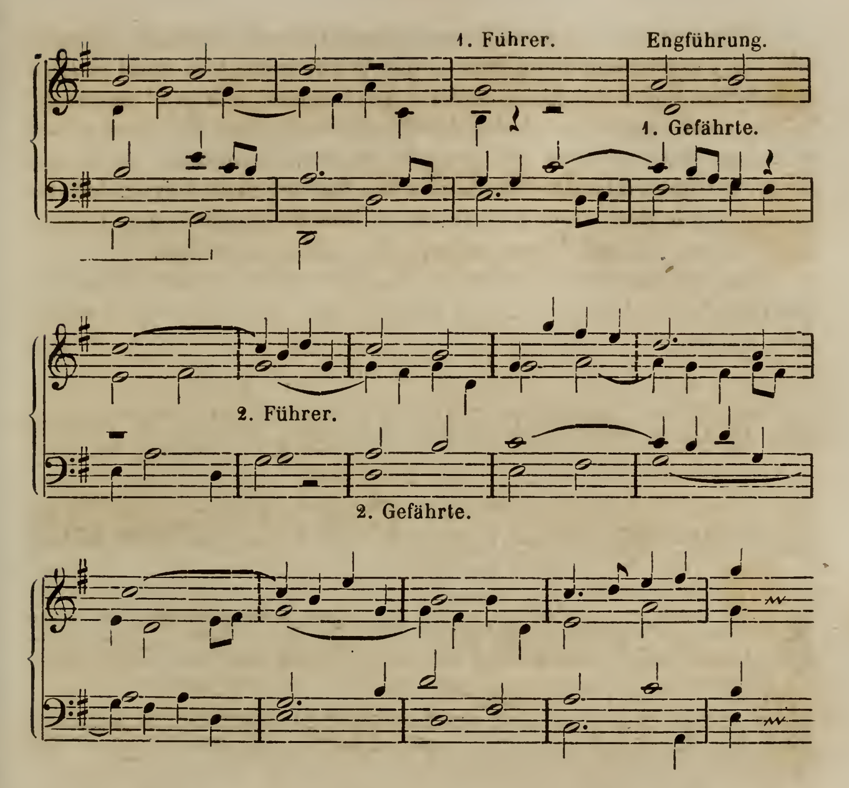

141.
Zwischensatz.
2. Durchführung.
1. Gefährte.
1. Führer.
Zwischensatz.
2. Gefährte.
Zwischensatz.
2. Führer.



Die zweite Durchführung des Themas wird durch den vier Takte langen Zwischensatz eingeleitet. Dieser entwickelt sich nach dem veränderten Schlusstakte von Nr. 138, durch die Modulation nach *H* moll ganz natürlich, indem er den Gang des Soprans als Motiv durchführt. Mit einer Wendung nach *D* dur und unvollkommner Cadenz tritt der erste Gefährte wieder ein, dem sich im dritten Takte der Führer in Engführung anschliesst. Der zweite Gefährte folgt erst nach einem Zwischensatze von drei Takten — dessen Motiv aus dem Gange des Themas (im vierten Takte) genommen ist und im Sopran in der Umkehrung erscheint — im Tenor, nach dessen Beendigung und einem Zwischentakte der Bass mit dem 2. Führer eintritt. Durch die Nachahmung des bekannten Motivs im Alt und durch die Wendung desselben nach *E* moll ist der folgende Zwischensatz — und wieder durch Vermeidung eines Schlusses — eingeleitet. Dieser und die dritte Durchführung soll hier folgen:

142.

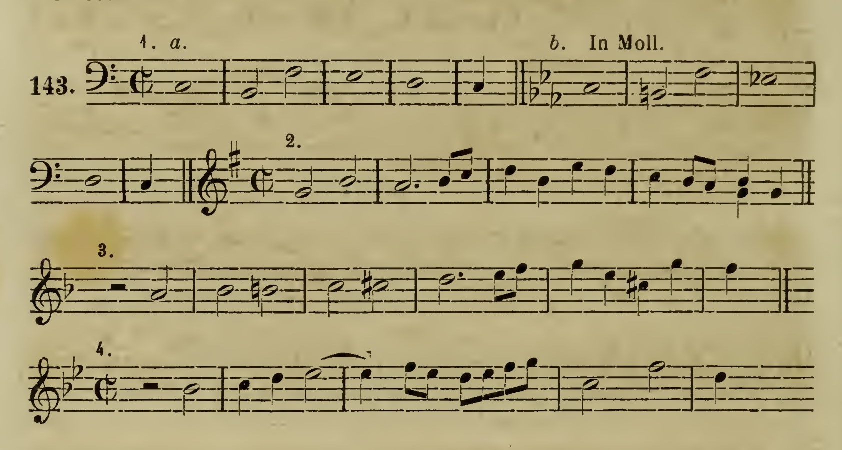




Der die dritte Durchführung einleitende Zwischensatz ist hier länger und giebt zu einigen Bemerkungen Veranlassung. Er ist grösstentheils durch die Führung des Basses gebildet. Die Note vor dem Schluss des Themas (das *a* im Bass des ersten Taktes von Nr. 142) führt nicht zur Cadenz in *G* dur, sondern leitet eine Wiederholung der unmittelbar vorhergehenden Takte (von Nr. 141) nach Art einer Sequenz ein, der eine Wiederholung des letzten Taktes folgt, wie die unteren Einklammerungen im Beispiel 141 und 142 zeigen. Auf gleiche Weise bringt der Bass die zwei Anfangstakte des Themas drei Mal auf verschiedenen Stufen, während die übrigen Stimmen ein Motiv des Themas in Vierteln bringen. Nach verschiedenen Modulationen (*E* moll, *A* moll) schreitet der Satz zur Haupttonart zurück, um mit dieser die Engführung zu beginnen. Die erwartete Cadenz erfolgt nicht, statt deren ein Trugschluss und die Engführung tritt mit *E* moll ein. Diese zeigt sich ziemlich vollkommen, nur im Sopran und Alt mit einer kleinen Abweichung, worauf der Schlusssatz folgt, dessen Ende beliebig hinzugefügt werden kann.

Wiederholt mag darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Ordnung der Stimmeneintritte — der Wiederschlag — nicht in allen Durchführungen gleichbleibend zu sein braucht, wie in obiger Fuge, — die zweite und dritte derselben (Engführung) kann eine ganz andere bringen, wie es etwa der Gang des Tonstücks fordert: nur nimmt man allerdings die Rücksicht, dieselbe Stimme nicht zwei Mal hinter einander mit dem Thema eintreten zu lassen, sondern wählt lieber eine solche, die das Thema längere Zeit nicht gehabt hat.

Nach dieser Probe bedarf es für jetzt keiner weitern Beispiele. Es mögen als Aufgaben zur Bearbeitung noch folgende Themen hier stehen.



Neunzehntes Kapitel.

B. Die grössere, weiter ausgebildete Form der Fuge.

Ehe wir die weiter ausgebildeten Formen der Fuge erläuternd darlegen, wird es nothwendig, ein möglicher Weise durch unsere Eintheilung der verschiedenen Arten der Fuge entstandenes Missverständniss zu beseitigen.

Die Formen der angewandten Composition überhaupt sind unerschöpflich und ebensowenig wie sich zwei Sonaten Beethoven's ganz gleichen, so finden sich auch nicht zwei Fugen S. Bach's in gleicher Form. Die Freiheit, mit der sich der Künstler bewegen kann, ist hier eben so gerechtfertigt, als anderswo. Bei dieser Frei-

heit, bei dieser Bildungsfähigkeit aber wird, um überall und in allen Fällen das Rechte zu wählen, eine völlig ausgebildete Kritik, eine künstlerische Reife nothwendig, die natürlich der Anfänger nicht haben kann. Wollte er bei seinen Studien die vollendeten Formen der angewandten Composition nachzubilden suchen, so würde bei der Menge der Wege, die ihm offen stehen, vielleicht nur der Zufall den für den besondern Fall geeigneten ihn wählen lassen, ohne sich der Gründe dafür, worauf bei dem ausgebildeten Künstler doch viel ankommt, bewusst zu werden. Daher wird es nothwendig, die ersten Uebungen in einer gewissermaassen abstracten Form vorzunehmen, einer Form, die gerade so, wie sie gegeben ist, vielleicht in keiner einzigen vorhandenen Fuge sich streng nachweisen lässt, aber doch dasjenige enthält, worauf es bei der Fuge hauptsächlich und vor allen Dingen ankommt. Das war nun unsere früher behandelte Grundform, und durch diese war uns ein bestimmtes und für jetzt erreichbares Ziel gesetzt.

Jetzt gilt es, diese Grundform weiter auszubilden und für künstlerische Zwecke umzugestalten. Bei dem weiten, unabsehbaren Felde aber kann die Lehre nur andeutungsweise verfahren; mehr zwar vermag der lebendige Unterricht, doch zu erschöpfen, zu vollenden ist das Studium hier so wenig, wie in andern Kunstformen, ja, man kann mit Recht behaupten, dass es hier eigentlich erst beginne. —

Wenn auch für manche Zwecke die vorher erläuterte Gestaltung der Fuge völlig genügend sein wird, ja in manchen Fällen jene Ausführung sogar nicht einmal vollständig verwendet wird und der Fugensatz sich als sogenannte Fughetta oder als Fugato (kurze, unvollständige, kleine Fuge) zeigt, so wird doch da, wo die Fuge entweder als ein Hauptsatz selbstständig sein soll, oder auch als Schluss vorangegangener Sätze eine grössere Bedeutung beansprucht, auch eine grössere Form verwendet.

Als Mittel zur Vergrösserung der Fuge können folgende dienen:

1) Man wiederholt im ersten Theil derselben, nach dem Eintritt aller Stimmen, den ersten Führer, wenn derselbe der Sopran oder Bass gewesen ist, ehe eine weitere Verwendung des Themas erfolgt. Bei den Mittelstimmen kommt diese Wiederholung seltner vor, weil ihr Auftreten verdeckter ist;
2) das Thema kann ausserdem öfter als bisher zur Anwendung kommen;
3) es kann durch verschiedene Mittel vergrössert und verlängert; und

4) die Zwischensätze können in grösserer Ausdehnung verwendet werden.

Diese vier Arten der Verlängerung bedürfen noch einer nähern Erörterung.

Das erste dieser Mittel findet sich in neuern Fugen oft, bei Bach selten (die *A* dur-Fuge im II. Bande des wohltemper. Claviers giebt ein Beispiel); bei ihm findet sich am öftersten die früher angegebene Folge, durch Versetzung des Führers und Gefährten in andere Stimmen, ausnahmsweise die Wiederholung der ersten Folge sämmtlicher Stimmen, wie in der Fuge *H* dur des I. Bandes.

Das zweite Mittel ist das am schwierigsten anzuwendende. Es ist leicht zu sehen, dass, wenn man die Bildung des Führers und Gefährten in derselben Weise, wie sie bisher dargestellt wurde, bei wiederholter Anwendung derselben stets beibehalten wollte, d. h. wenn das Thema stets von derselben Tonstufe aus beginnen sollte, die Bewegung des ganzen Tonstücks in einen so engen Kreis von Tonarten gezogen sein würde, dass bei aller Vielfältigkeit der harmonischen Verwendung, bei aller reichen Gestaltung der Gegensätze, doch sehr leicht Monotonie entstehen würde. Diese Wahrnehmung weist uns auf die Verwendung des Themas in andern Tonarten hin. Ist nun bei Anwendung der Modulation hier, wie in vielen andern Fällen, dem Meister keine Schranke zu setzen (obwohl sich der genialste Fugencomponist, Bach, eine ziemlich enge Schranke selbst gezogen hat, wie ein Blick auf dessen Fugen sogleich zeigen wird); so wird es doch nothwendig, dem Anfänger die Grenze anzugeben, über die hinaus ohne Nachtheil für die Bildung eines vollständigen, einheitlichen Satzes nicht gegangen werden darf, um so mehr, als neuere Fugensätze, selbst besserer Componisten, in diesen Abschweifungen nur zu oft eine Schwäche verrathen, die sie einer Vergleichung mit jenen Kerngestaltungen entzieht und die den Anfänger nur zu oft zu seinem Nachtheil zur Nachahmung reizen.

Die Verwendung und Versetzung des Themas in andere Tonarten wird ohne Gefahr der Zersplitterung des ganzen Tonsatzes auf folgende Art geschehen können.

Es können Tonarten gebraucht werden

A. in Dur:

1) die Tonart der Quinte, wenn sie nicht schon durch die Bildung des Gefährten oder des Führers selbst vollständig zur Erscheinung kommt, daher keine neue Verwendung giebt;
2) die Paralleltonart (z. B. bei *C* dur die Versetzung nach *A* moll), wenn sie sich eignet, da es auch vorkommen kann, dass die melodische Führung einer solchen Versetzung in eine

Molltonart überhaupt dem Thema eine Gestaltung giebt, die sich ganz oder theilweise unbrauchbar zeigt, was jedoch bei einfach gebildetem Thema selten ist;

3) die Molltonarten der 2. und 3. Stufe der Tonleiter in gleicher Weise;
4) die Tonart der Quarte (Unterdominante); namentlich am Ende der Fuge;
5) die Molltonart derselben Tonstufe (*C* dur, *C* moll), nur selten geeignet.

B. in Moll:

1) die Molltonart der Quinte (siehe Bemerkung bei Dur Nr. 1);
2) die Paralleltonart (*A* moll — *C* dur), wenn sich das Thema zur Uebertragung nach Dur eignet;
3) die Durtonart der sechsten Stufe (*A* moll — *F* dur);
4) die Molltonart der Quarte (Unterdominante *A* moll — *D* moll).

Die Durtonart derselben Tonstufe dürfte nur selten zur Verwendung kommen und dann am Schluss am besten zu gebrauchen sein.

Anmerkung. Die älteren Theoretiker geben in Bezug auf die Modulation der Fuge die einfache Regel: man modulire in Dur die sechs Stufen hinauf und in Moll die sechs Tonstufen abwärts.

Die Versetzung des Themas in die verschiedenen Tonarten kann als Führer und Gefährte erfolgen; wohl können auch beide hintereinander erscheinen, wodurch zugleich bisweilen noch andere Tonarten berührt werden. Z. B. kann in einer Fuge aus *A* moll die Uebertragung des Führers nach *C* dur den Gefährten in *G* dur zur Folge haben, oder in einer Fuge aus *C* dur die Transposition des Führers nach *E* moll den Gefährten in *H* moll. Hierbei muss aber sehr vorsichtig verfahren werden, denn es giebt nicht leicht Etwas, womit man mehr auf Abwege gerathen könnte, als eine plan- und rücksichtslose Wahl fremder Tonarten. Doch ist hier nicht von vorübergehender Verwendung verschiedener Tonarten im Allgemeinen die Rede, sondern von der Anwendung des Themas selbst in andern Tonarten, als die ursprünglichen.

Da es nicht möglich sein würde, diesen in der Fuge besonders wichtigen Gegenstand, bei den uns gezogenen Grenzen, vollständig durch Beispiele darzulegen, so kann nur auf das Studium guter Muster verwiesen werden, zu welchem wir durch die Analyse zweier Fugen aus dem wohltemperirten Clavier Anleitung geben wollen.

Wir nehmen hierzu die Fuge in *C* dur im zweiten Bande mit dem in Nr. 69 angegebenen Thema, und betrachten in diesem in

vieler Beziehung kunstvollen und interessanten Tonsatze die Eintritte des Themas in andere Tonarten.

Die erste Durchführung geschieht hier durch Führer, Gefährte, dem wieder ausnahmsweise der Gefährte und Führer folgt; die zweite ebenfalls in der früher angegebenen Weise durch Versetzung des Führers und Gefährten in andere Stimmen, mit Ausnahme des Tenors. Am Ende dieser, im 10. Takte, tritt der Alt mit dem Gefährten in *G* dur hinzu mit dem Bass in Engführung, im 12. Takte der Tenor als Gefährte in *A* moll. Nach einer Cadenz in *A* moll folgen die Eintritte der Stimmen in Engführung in der Haupttonart und im 17. Takte der Tenor wieder als Gefährte in *D* moll, dem sich der Bass in demselben Takte als Führer mit Verlängerung des ersten Tones, in *D* moll anschliesst. Vorher bricht der Sopran im 16. Takte das Thema ab und setzt auf demselben Punkte (*c*) dasselbe wieder als Führer ein. Im 19. Takte fängt der Tenor das Thema in *D* moll als Gefährte an, verwandelt ein Intervall desselben (das *f* in *fis*), der vorliegenden Tonart *G* dur entsprechend. In demselben Takte trägt der Alt den Führer in *E* moll vor, welches der Bass im 20. Takte ebenfalls als Führer nachahmt, aber bald abbricht; in demselben Takte setzt auch der Sopran das Thema als Gefährte in *C* dur ein, Alles in Engführungen, während sich im 21. Takte der Tenor weder als Führer noch als Gefährte zeigt, sondern einzig und allein als Nachahmung des Soprans von *h* an beginnend. Nach der Schlusscadenz im 24. Takte bringt der Alt den Führer noch einmal in *F* dur, also am Ende in der Unterdominante.

Wir haben bei dieser Betrachtung die reichen, kunstvollen Engführungen ausser Acht gelassen, da es uns hier nur um die Eintritte des Themas in fremde Tonarten zu thun war, die wir noch einmal kurz durchgehen. Wir finden nämlich ausser den häufigen Eintritten des Führers und Gefährten in *C* dur folgende Tonarten:

G dur von *C* dur die V. Stufe Dominante.
A moll — — — VI. — Paralleltonart.
D moll — — — II. —
E moll — — — III. —
F dur — — — IV. — Unterdominante,

und somit alle die Tonarten vertreten, die oben, als zunächst zu verwenden, angegeben sind.

Um die Modulationsordnung auch an einer Fuge in Moll zu zeigen, wählen wir die sehr bekannte, schöne fünfstimmige Fuge in *Cis* moll desselben Bandes.

Von den verschiedenen Themen — Subjekten —, die in dieser höchst bewundernswürdigen Fuge zur Geltung kommen, berück-

sichtigen wir nur das Hauptthema in Bezug auf seine Eintritte in fremde Tonarten und geben dieselben kurz an.

Das Thema kommt in der ganzen Fuge 29 Mal in den verschiedenen Stimmen vor; davon kommen auf die Haupttonart *Cis* moll als Führer und Gefährte 18; in andern Tonarten erscheint es sonach 11 Mal und zwar: im 29. Takte als Gefährte, im 32. als Führer in *E* dur; als Führer in *Fis* moll 5 Mal, im 48., 51., 85., 96., 112. Takte; in *A* dur ein Mal als Führer im 54. Takte; als Gefährte in *Gis* moll im 66. Takte; als Führer in *E* moll im 94. Takte, zugleich mit dem Gefährten in Engführung im 95. Takte, wenn man den letztern nicht für den Führer in *H* moll halten will.

Diese Tonarten stehen mit der Haupttonart in folgendem Verhältniss:

E dur, Paralleltonart,
Fis moll, Tonart der Unterdominante,
A dur, Tonart der sechsten Stufe,
Gis moll, Tonart der fünften Stufe;

in *E* moll und der Nebentonart *H* moll ist der oben angegebene Kreis überschritten. Diese Tonarten erscheinen aber auf ganz natürliche Weise, nur vorübergehend, da der Satz sogleich wieder in die Haupttonarten zurückkehrt.

Es wird sich belohnen, diese Fuge in ihrem Wechsel der Tonarten genau zu untersuchen, besonders um kennen zu lernen, wie die Nebentonarten mit der Haupttonart in Verbindung treten. Man hat dabei sehr genau zu untersuchen, wo der Eintritt des Themas erfolgt, da dieses in dem vollstimmigen Satze oft sehr verdeckt ist, oder auch mit verkürzter Anfangsnote erscheint.

Nicht überall, wo das Thema dieser beiden Fugen in die oben angeführten Tonarten eintritt, ist auch die harmonische Begleitung oder die durch die contrapunktische, nicht selten durch Engführungen entstandene Verwendung der übrigen Stimmen hervortretende Harmonie in der gleichen Tonart.

Es ist schon erwähnt worden, dass das Thema, ausser seiner eigenen, innern Harmonie und Tonart, auch für andere verwendet werden kann.

Das dritte oben angegebene Mittel zur Verlängerung einer Fuge war:

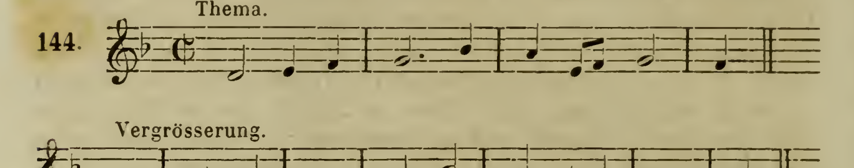
die Vergrösserung oder Verlängerung des Themas selbst.

Um ein Thema zu vergrössern, giebt es hauptsächlich zwei Wege:

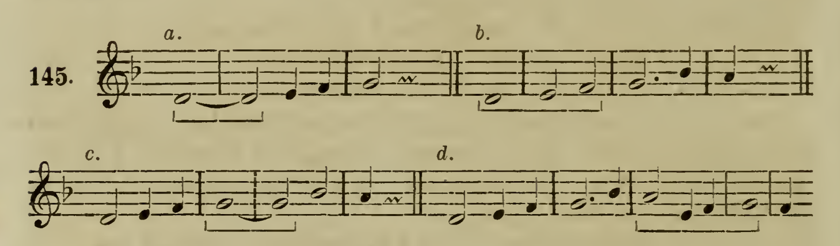
1) die metrische Geltung der Noten wird ganz oder theilweise vergrössert, und

2) die einzelnen Glieder desselben werden auf andern hierzu geeigneten Stufen öfter wiederholt.

Die Vergrösserung des Themas — *augmentatio* — erfolgt auf folgende Weise ganz:
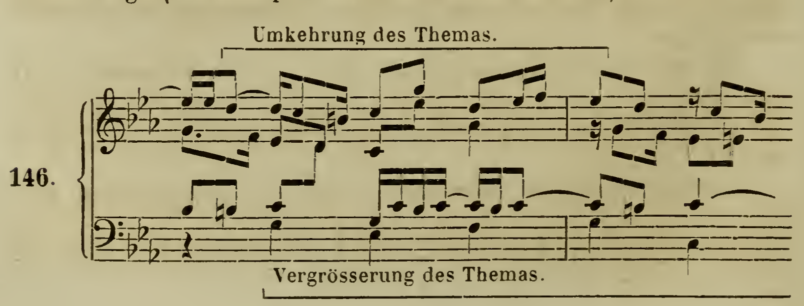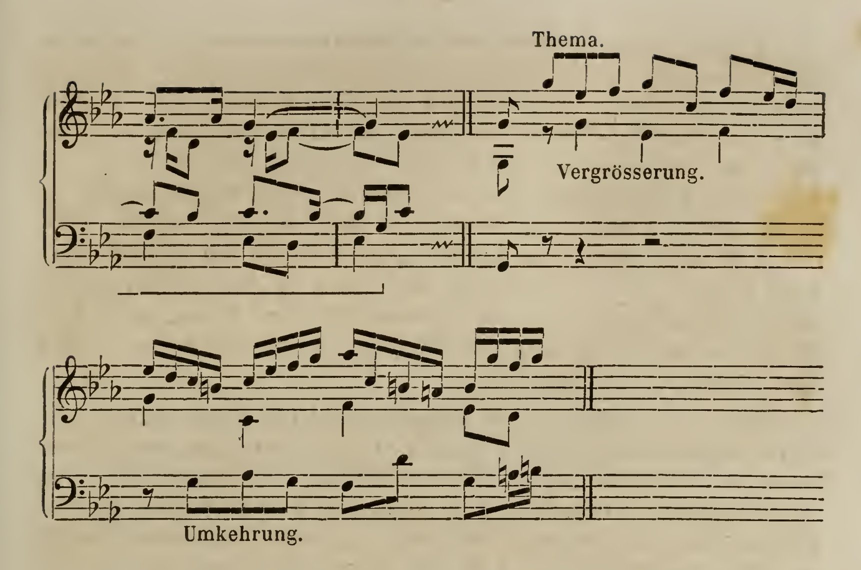


theilweise:
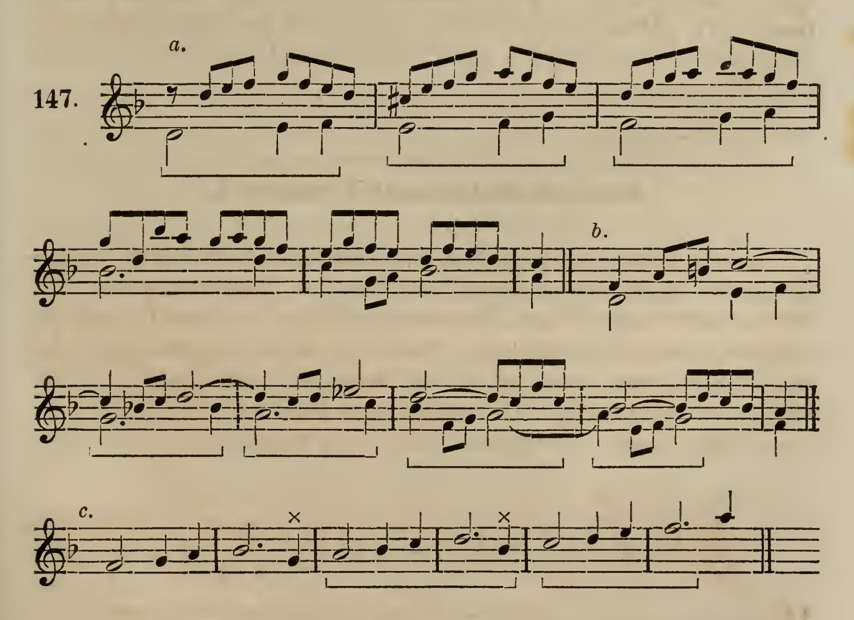


Die theilweise Vergrösserung des Themas haben wir bereits in einigen Beispielen der Engführung angewendet (Nr. 123), woselbst sie am häufigsten Platz greifen dürfte, ebenso wie wir die Verlängerung der Anfangsnote des Themas bereits kennen.

Die Vergrösserung des ganzen Themas erfolgt in der Regel in den späteren Theilen der Fuge an besonders hervortretenden Punkten und zwar meistens in der Haupttonart. Sie ist am besten in den beiden äussern Stimmen, und wenn zu gleicher Zeit die übrigen Stimmen das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt bringen, anzuwenden. Vorzügliche Muster sind folgende Stellen der *C* moll-Fuge (Wohltemperirtes Clavier zweiter Band):





Die Wiederholung einzelner Theile, Takte, Glieder des Themas könnte mit Nr. 144 auf diese Art geschehen.



Dass sie mit einzelnen Takten und grössern Gliedern des Themas vorgenommen werden kann, zeigen obige Beispiele, die keiner weitern Erklärung bedürfen.

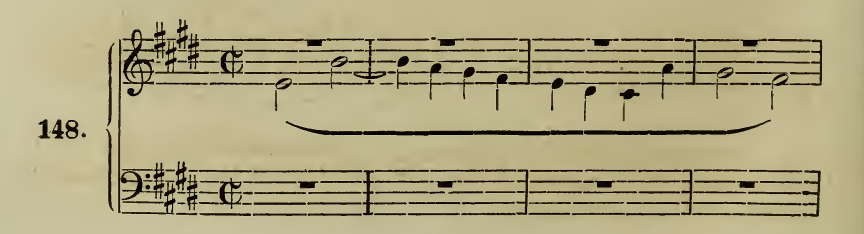
Diese Art der Wiederholung ist für die Fortführung des Satzes nicht unwichtig, da sie meistens ein lebendiges Vorwärtsschreiten, eine wirkungsvolle Steigerung des Tonsatzes hervorbringt. Kommt sie am Anfange des Themas vor, hebt sie das nachfolgende vollständige Eintreten desselben gut hervor; am Ende entwickelt sie den folgenden Zwischensatz sehr consequent, oder führt leichter zu einem neuen Eintritt des Themas in einer andern Stimme. Wir haben diese Wiederholung bereits an einer Stelle der vierstimmigen Fuge benutzt, da, wo der Bass das Thema in der zweiten Durchführung beschliesst, wie auch die wiederholten Anfangstakte desselben im nächstfolgenden Zwischensatze etwas Aehnliches enthalten. Siehe Nr. 141 und 142.

Das vierte Mittel zur Vergrösserung der Fuge: die grössere Ausdehnung der Zwischensätze wird nur dann Werth besitzen, wenn dieselben aus Bestandtheilen des Themas selbst oder eines bedeutend hervortretenden Gegensatzes gebildet sind. Auszunehmen sind die Zwischensätze jener grössern Instrumentalfugen, die durch vollständig neue Motive gebildet sind und den eigentlichen Fugensatz auf längere Zeit unterbrechen, wie sie sich in mehrern Orgelfugen von S. Bach finden. Sind sie auf die oben angedeutete Art gebildet, so werden sie besonders zur Entwicklung und Einführung neuer Tonarten wie zu lebendiger Fortführung des ganzen Tonsatzes viel beitragen.

Der gleichbleibende Gegensatz.

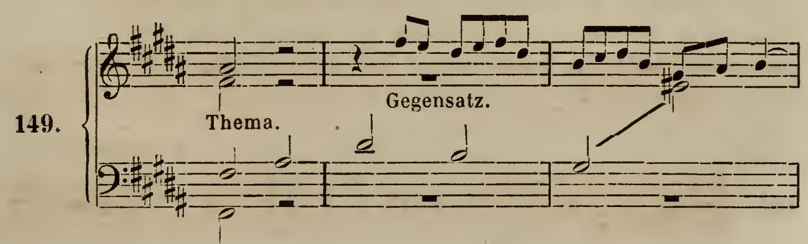
Es wird hier Zeit sein, auf eine frühere Bemerkung zurückzukommen, dass der Gegensatz der regelmässige Begleiter des Themas sein kann, also in den meisten Fällen, wo dasselbe auftritt, auch dieser wieder erscheint. Natürlich muss er dann gegen das Thema nach den Grundsätzen des doppelten Contrapunkts in der Oktave gearbeitet sein, weil dann seine Stellung bald über, bald unter dem Thema sich befinden wird. Ein Beispiel findet sich hier:
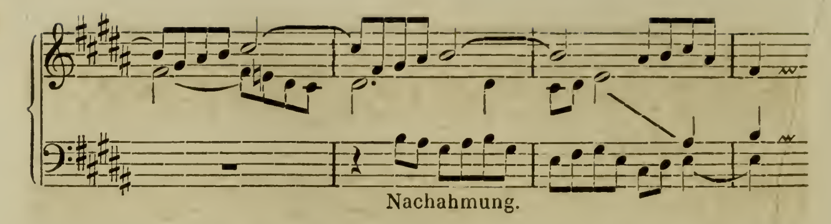
148.



Beispiele des gleichbleibenden Gegensatzes finden sich in den Fugen des wohltemperirten Claviers sehr viele, ein genaues Studium derselben wird sich reichlich belohnen.

Es ist nicht erforderlich, dass derselbe Gegensatz der Begleiter des Themas durch die ganze Fuge ist, was namentlich da, wo dasselbe in Engführungen erscheint, kaum überall möglich sein würde. Ist die Fuge von grosser Ausdehnung, so kann auch wohl der Gegensatz später mit einem andern wechseln. Ein schönes Beispiel findet sich in der oben angeführten Fuge aus *H* dur. Der erste, sehr charakteristische Gegensatz ist in Nr. 111 angegeben; nach dem Schluss des ersten Theiles der Fuge tritt ein völlig anderer an die Stelle und bleibt mit wenig Ausnahmen der stete Begleiter des Themas:





So gearbeitete Fugen erhalten viel Aehnlichkeit mit den sogenannten Doppelfugen, und der Unterschied zwischen ihnen liegt allein in der selbstständigen Durchführung, die das zweite Thema der Doppelfuge beansprucht.

Es kommt auch wohl vor, dass der Gegensatz sogleich als Begleiter des ersten Führers auftritt, so dass die Fuge zweistimmig beginnt; dann ist die Aehnlichkeit mit der Doppelfuge noch grösser, da der Gegensatz mit dem Thema vom Anfang an gleiche Bedeutung und Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.

Ueber einige besondere Verwendungen des Themas.

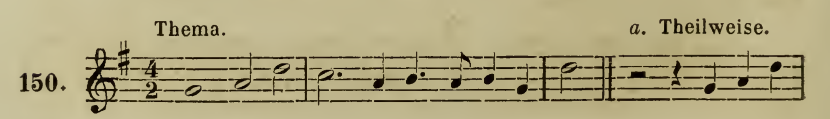
Es bleiben noch einige Arten der Verwendung des Themas übrig, die für eine grössere Form der Fuge besonders geeignet sind und welche, wenn sie auch nicht überall benutzt werden, doch schon deshalb hier Erklärung finden müssen, damit manche Stelle vorhandener Tonstücke richtig erkannt und gewürdigt, sowie an hierzu geeigneten Punkten selbst Versuche zu ihrer Anwendung gemacht werden können.

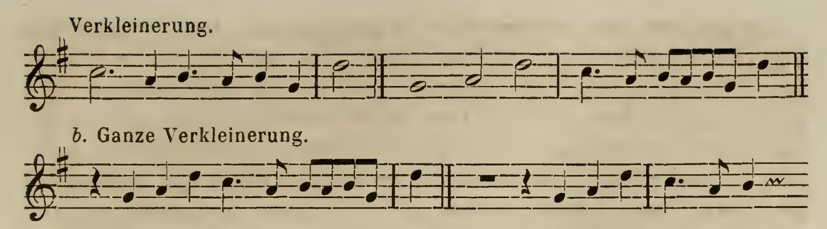
Sie sind:

die Vergrösserung,
die Verkleinerung,
die Umkehrung des Themas.

Ueber die ganze und theilweise Vergrösserung des Themas ist bereits oben S. 116 ausführlich gesprochen worden.

Unter Verkleinerung versteht man nicht die bereits mehrmals erwähnte Abbrechung der letzten Glieder des Themas oder Abkürzung desselben, sondern die Verringerung der Notengeltung. Sie kann ebenfalls wie die Vergrösserung theilweise oder ganz erfolgen, z. B.



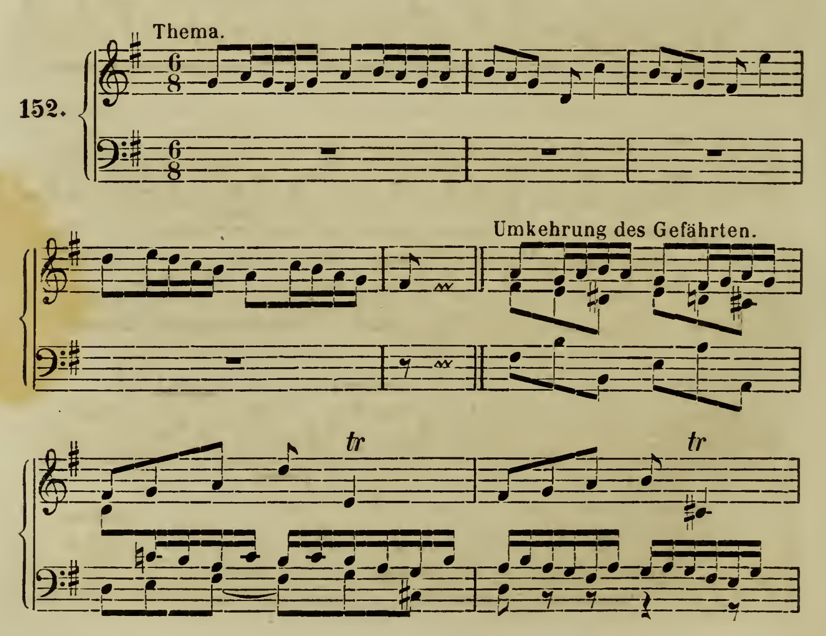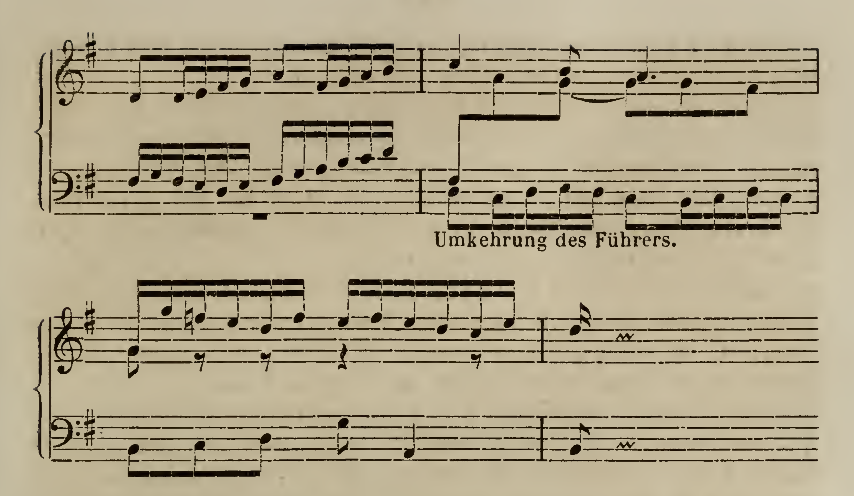


Die Verkleinerung findet seltner Verwendung als die Vergrösserung, und in der That ist ihr Gebrauch dem ruhigen gleichmässigen Fortgange des ganzen Tonsatzes nicht günstig, da der Ausdruck des Themas meist kleinlich und übereilt wird; doch wird auch sie, mit künstlerischer Umsicht gebraucht, ihre Wirkung am rechten Orte nicht verfehlen. Gewöhnlich wird sie benutzt mit gleichzeitiger Anwendung des Themas in ursprünglicher Bewegung an solchen Stellen, wo Engführungen gut anzubringen sind oder über einen Orgelpunkt. Wir lassen eine Stelle über obiges Thema folgen, dessen Bearbeitung ursprünglich in *As* dur steht.

151.

Dass aber die aus der Fuge abgeleitete Art der Verkleinerung der Themen oder einzelner Theile derselben bei Compositionen, die ihren Werth in der innern Einheit und in der vollständigen Entwickelung der Motive, nicht blos in der äussern Form suchen, sowie in der gewandten, künstlerisch-geistreichen Arbeit und nicht blos in den pikanten Harmoniefolgen abwechselnd mit glänzenden Fiorituren, kann man an vielen guten Werken, namentlich Beethoven's, beobachten, wenn man sie einer sorgfältigen Prüfung unterzieht; man wird oft finden, dass selbst Begleitungsfiguren dem Thema entnommen sind. Es mag genügen, auf diesen für den Componisten sehr wichtigen Gegenstand aufmerksam gemacht zu haben, weiter darauf einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Die Umkehrung des Themas wird oft angewendet, natürlich immer nur da, wo sich dasselbe dazu besonders eignet; ja es finden sich ganze Fugen, die auf die Umkehrung des Themas gegründet sind, und über die in der Folge ausführlich gesprochen werden soll. Für jetzt gilt es nur der zufälligen Verwendung derselben. Ueber die technische Ausführung der Umkehrung kann auf das verwiesen werden, was über dieselbe im 1. Kapitel bei den Nachahmungen erwähnt wurde und was hier vollständig zur Anwendung kommt. In Nr. 6 und 9 haben wir bereits einige Beispiele angeführt; ein ausgeführtes Beispiel ist folgendes aus der *G* dur-Fuge im zweiten Bande des wohltemperirten Claviers:





Einige Takte früher hat der Alt schon mit der Umkehrung des Führers begonnen. Bemerkenswerth an diesen Stellen ist noch, dass auch der Gegensatz, welcher, mit wenigen Abweichungen, immer derselbe bleibt, kein anderer ist, als der frühere in der Umkehrung.

Ein anderes Beispiel von Umkehrung des Themas giebt die Fuge *B* moll im ersten Bande, vom 46. Takte an, die ausser mehreren kunstvollen Engführungen vom 80. Takte an auch eine solche mit dem Thema in gerader und umgekehrter Bewegung bringt, die sich im 96. Takte mit allen Stimmen in anderer Weise wiederholt.

Die Schlusscadenzen in der Fuge.

Es ist bereits oben S. 88 erwähnt worden, dass der Eintritt des Themas im Allgemeinen vermittelst einer Cadenz verschiedener Art bewirkt werden kann, wenn derselbe entschieden hervortreten soll. Von diesen Cadenzen soll hier nicht gesprochen werden, sondern von jenen Schlusscadenzen oder erweiterten Schlussformeln, die überhaupt nöthig sind, um einen längern Tonsatz in verschiedene Haupttheile zu bringen, wodurch das grössere Ganze gegliederter erscheint.

Wir haben schon bei der ersten Grundform einer Fuge gesehen, dass die dreimaligen Eintritte der Stimmen diese von selbst in drei Haupttheile scheiden; dass selbst dann, wenn die Fuge in grösserer Form durch mehrmalige Eintritte des Themas gearbeitet wird, diese Abtheilungen mehr oder weniger bemerkbar sind. An den Endpunkten dieser Theile können aber auch völlige Schluss-

cadenzen gebraucht werden, die jede Durchführung des Themas sodann entschiedener bezeichnen und trennen.

Die den ersten Theil abschliessende Cadenz steht in der Regel in der Tonart der Quinte, während die zweite in irgend einer Nebentonart — der dritten, sechsten Stufe — je nach der Modulationsordnung der Fuge selbst, gebildet wird. Dass die das ganze Tonstück abschliessende Cadenz in der Haupttonart stehen muss, wird eben so bekannt wie einleuchtend sein.

Eine Nothwendigkeit, alle diese Schlusscadenzen bei jeder Fuge regelmässig anzubringen, liegt bei der verschiedenen Bildungsfähigkeit, die auch die Fuge besitzt, nicht vor, und unsere vorhandenen Muster zeigen uns hierin eine grosse Verschiedenheit. So bringt S. Bach in den Fugen des wohltemperirten Claviers die erste Schlusscadenz in der Quinte ziemlich regelmässig in oben angegebener Weise, während die zweite nicht selten übergangen wird, oder auch in manchen Fugen mehrfach erscheint. Die Fuge in *E* dur im ersten Bande des wohltemperirten Claviers zeigt z. B. zuerst eine länger ausgeführte Halbcadenz im 8. Takte, die gewiss selten in dieser Weise wieder vorkommen dürfte; dann eine Schlusscadenz in *Cis* moll im 15. Takte; später im 22. Takte eine solche in *Fis* moll, endlich im 34. Takte in *Gis* moll. Die oft erwähnte fünfstimmige *Cis* moll-Fuge hingegen bringt nach mehrmaligem Eintritte des Themas im 34. Takte eine einzige Schlusscadenz in der Paralleltonart *E* dur, während der ganze übrige Theil der Fuge unaufhaltsam und mächtig dahin braust und erst am Ende durch wiederholte Eintritte des Orgelpunkts auf *Gis* in eben so grossartiger Weise abschliesst.

Auch in den guten Fugen neuerer Componisten finden sich diese Schlusscadenzen, und eine besondere Regelmässigkeit in den Cadenzbildungen zeigen diejenigen von Mendelssohn, die, als weitausgeführte Tonstücke, dieselben gar nicht entbehren konnten.

Eine specielle Angabe der Anordnung solcher Schlusscadenzen würde ebensowenig möglich sein, als in andern Fällen, wo es sich überhaupt um die Bedingungen einer bestimmten Vorlage handelt. Das Studium vieler Fugen in dieser Beziehung, welches von vielem Nutzen ist, wird zeigen, wie verschieden die Anordnung der Schlusscadenzen sein kann, und dass dieselben überhaupt der künstlerischen Anordnung des ganzen Tonsatzes unterliegen.

Der Orgelpunkt in der Fuge.

Die Kenntniss über die Natur des Orgelpunktes muss vorausgesetzt werden. Da der Orgelpunkt auch am Anfange eines Tonstücks erscheinen kann, so muss vor Allem bemerkt werden, dass man bei

der Fuge davon nicht Gebrauch machen kann, weil dies ihrem Charakter, der sich gleich am Anfange ganz entschieden zeigen soll, nicht entsprechen würde, es müsste denn durch einen begleitenden Instrumentalbass — einen *Basso continuo* — geschehen. Eher lässt sich eine mehrstimmige Begleitung des ersten Führers anwenden, wenn durch die Verschiedenheit der Tonwerkzeuge das Thema nicht verdeckt ist, wie zum Beispiel bei Gesangfugen mit Instrumental-Begleitung. Die Stelle des Orgelpunkts wird also am Ende der Fuge sein, oder, wenn dieselbe aus mehrern durch Cadenzen getrennten Theilen besteht, am Ende dieser. Er tritt daher entweder vor der Cadenz oder nach einem Halbschluss auf der Dominante, oder mit der Cadenz auf der Tonika ein. Im ersten Falle führen die übrigen Stimmen meistens eine Engführung des Themas aus, oder wenigstens eine canonische Fortführung der hauptsächlichsten Motive; im letzten erfolgt entweder der Schluss, oder ein Schlusssatz, der ebenfalls thematische Arbeit erhalten kann. Dass der Orgelpunkt bei längern Fugen auch in fremden Tonarten erscheinen kann, wenn dieselben für längere Zeit geltend sind, geht schon daraus hervor, dass er, wie oben bemerkt wurde, auch bei den Schlusscadenzen der einzelnen Theile Platz greifen kann.

Als ein Beispiel eines Orgelpunktes am Schlusse einer Fuge kann Nr. 123 *d.* dienen.

Der Orgelpunkt wird in neuern Compositionen zur Anlegung breiter Schlüsse häufiger benutzt, als früher. In den Fugen des wohltemperirten Claviers findet er sich selten und dann nur in kurzer Weise.

Ueber den auf unserm jetzigen Standpunkte anzuwendenden Styl.

Um die Grenzen unsers Lehrbuchs nicht zu überschreiten, müssen wir auf die Ausführung eines Beispiels, welches die meisten der oben besprochenen Gegenstände praktisch nachweist, verzichten und auf das Studium guter ausgeführter Fugen verweisen. Es wird aber nöthig, über den Styl, in welchem von jetzt an die eigenen Arbeiten erfolgen können, Einiges zu erwähnen.

Kann auch die ausgeführte Fuge immer noch als Gesangfuge erscheinen, und wird es zweckmässig sein, sie als solche zu betrachten und zu bearbeiten, so kann man doch hier, bei hinreichender Uebung, den Uebergang von dieser zur Instrumentalfuge machen und den Styl dieser gemäss auszubilden versuchen.

Die eigentliche Instrumentalfuge kann die Grenzen der Einfachheit, des eigentlich Gesangmässigen viel überschreiten, der Styl für

dieselbe kann complicirter, die Harmoniefolgen können gewählter sein ohne an der praktischen Ausführung zu scheitern. Viel wird hierbei auf die Bildung des Themas ankommen, und, wenn dieses einfach ist, auf die Bildung des Gegensatzes. Werden auch hier die Fugen des wohltemperirten Claviers als nachzuahmende Muster gelten, so ist es jetzt die rechte Zeit, auch die Werke unserer bessern neuern Componisten — wie die Fugen von Mendelssohn, Schumann — zu studiren, um sich mit der Ausdrucksweise der neuern Zeit bekannt zu machen und in ihr die Selbstständigkeit der eigenen Arbeit zu erringen. Ein aufmerksames, wiederholtes Durchspielen derselben, abwechselnd mit dem Durchlesen und genauem Studium der innern Structur, werden dem Fähigen sehr bald reichliche Mittel an die Hand geben, die, wenn sie auch in eigenen Versuchen die Nachahmung erkennen lassen, ohne welche zunächst sich kein Componist bilden kann, ihm doch auch bei errungener Selbstständigkeit zu Gebote stehen müssen, und mit welcher Kenntniss er erst zur Aufsuchung neuer Wege befähigt wird.

Zwanzigstes Kapitel.

C. Die freie, am weitesten sich entwickelnde Fuge.

Diese Gattung von Fugen, die in der Praxis natürlich öfters vorkommt, unterscheidet sich in der Behandlung und Anwendung des Themas von den frühern Arten nicht — ausser vielleicht darin, dass die Verwendung des Führers und Gefährten, in einer Stimme abwechselnd, nicht mehr so streng beachtet wird. — sie wird sich aber in der Modulationsanordnung, wenn der Satz überhaupt grösser ist, noch weiter erstrecken, und auch wohl andere Elemente aufnehmen, die, streng genommen, der Fuge selbst nicht angehören.

Dazu gehören besonders

1) grössere und selbstständige Mittelsätze, und
2) weit ausgeführte, völlig freie Schlusssätze.

Die grössern und selbstständigen Mittel- oder Zwischensätze werden meistens durch neue, dem Thema mehr oder weniger analoge Motive gebildet, canonisch oder contrapunktisch gearbeitet oder nähern sich auch wohl ganz freien Sätzen. Sie fangen in der Regel nach einer der früher erwähnten Schlusscadenzen an und gewähren, wenn sie an rechter Stelle erscheinen, eine gute Abwechslung und lassen dadurch den spätern Eintritt des Fugenthemas um so frischer und kräftiger hervortreten. — In den Fugen des wohltemperirten Claviers finden sich keine Beispiele grösserer Mittelsätze, öfter aber

in den grössern Orgelfugen von S. Bach. Unter den bessern Fugen neuerer Componisten findet man diese Mittelsätze seltner. (In der *As* dur-Fuge der 6 Fugen für Pianoforte von Mendelssohn giebt es einen längern selbstständigen Mittelsatz, der später mit dem ersten Thema in Verbindung tritt.)

Desto öfter finden sich aber ausgeführte oder freie Schlusssätze, die sich bei S. Bach mehr in der Art frei ausgeführter Cadenzen zeigen, in Werken neuerer Zeit, mitunter in so grosser Ausdehnung, dass das Gewicht der Steigerung allein in ihnen erscheint, dem die vorgehende thematische Arbeit nur zur Folie dient. Kann man auch nicht leugnen, dass der dabei beabsichtigte Effect ein künstlerisch berechtigter ist, so lässt sich doch die Gediegenheit einer Zeit nicht verkennen, die den Werth einer geistvollen Arbeit an sich zu schätzen wusste.

Solche Schlusssätze treffen wir in verschiedener Art ausgeführt; entweder ist die contrapunktische Führung der Stimmen verlassen, oder sie tritt vor dem Harmonisch-Massenhaften zurück, dem nur dann und wann Theile des frühern Hauptthemas zum Grunde liegen oder als Umriss dienen.

Besondere Beispiele dieser Art Fugen hier anzuführen, bedarf es nicht, es genügt auf Schlussfugen grösserer Werke für Gesang, z. B. Oratorien neuerer Zeit, oder auf Instrumentalfugen von Mendelssohn, Schumann und Andern hinzuweisen, von denen namentlich die letzte der 6 Orgelfugen über den Namen Bach von Schumann einen Beweis von Grossartigkeit der Anlage und effectvoller Ausführung eines Schlusssatzes giebt.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Ueber die Methoden der Entwerfung einer Fuge.

Nach möglichst vollständiger Darstellung einer einfachen Fuge und ehe wir weiter zur Erklärung besonderer Arten derselben schreiten, dürften weitere Bemerkungen über die Composition und Entwerfung einer ganzen Fuge nicht unzweckmässig sein, um dem Ungeübten Winke zu ertheilen und Vortheile an die Hand zu geben, welche nicht immer von selbst zu finden sind.

Wir haben bisher unsere Arbeiten stets vollständig ausführen lassen, weil es darauf ankam, in einer bestimmten, gegebenen Form stets eine genaue Uebersicht gewinnen zu lassen und nicht durch Auslassungen Voraussetzungen zu erzeugen, die leicht unsicher machen konnten.

Wenn jedem Geübten und praktisch Erfahrenen eine besondere Methode der Arbeit, je nach Gewohnheit oder individuellem Bedürfniss, eigen sein wird, die treu nachzuahmen nicht jedem Andern zusagen dürfte, so gilt es in den nächsten Bemerkungen auf Methoden der Arbeit nur im Allgemeinen aufmerksam zu machen, die der eignen Prüfung anheimgegeben werden.

Ohne daher auf besondere Eigenthümlichkeiten in der Entwerfung einer Composition — namentlich hier der Fuge —, die der geheimen Werkstatt des Künstlers, wenn wir so sagen dürfen, entnommen sind, einzugehen, soll nur auf zwei Arten der Arbeit Rücksicht genommen werden. Die erste derselben wird sein,

> die Composition einer Fuge durch vollständige und gleichzeitige Ausarbeitung aller betheiligten Stimmen und dadurch angeregte lebendige Fortschreitung zu bewirken:

die zweite aber,

> die Hauptzüge und den Fortgang des ganzen Tonstücks in den nothwendigsten Andeutungen der Stimmeneintritte des Themas sowohl wie anderer Motive zuerst festzustellen, und die specielle Bearbeitung einer spätern Zeit zu überlassen.

Jede dieser Methoden hat ihre Vortheile und — Nachtheile, die beiderseits näher ins Auge zu fassen sind.

Wenn in der ersten Art der vollständige, fertig gearbeitete Theil stets den wirklichen Ausdruck desselben, der nicht blos im Einzelnen, sondern in der Gesammtwirkung liegt, wiedergeben wird, so werden auch die Bedingungen des ihm Folgenden, die verschiedenen Anknüpfungspunkte der fernern Entwickelung vollständig und klar vorliegen. Das ist ein grosser Vortheil, weil bei der unendlich verschiedenen Entwickelungsart eines Satzes die Anknüpfungspunkte der Fortführung eben so verschieden sein werden. Diese können nun im vollständigen, fertigen Satze viel leichter aufgesucht, erkannt und auf natürliche, gewissermaassen logische Weise benutzt werden. Selbst in rein mechanischer, technischer Beziehung wird die vollständige Darstellung z. B. des Akkords eine bestimmtere, nothwendige und somit natürliche Harmoniefolge veranlassen und erleichtern, als in dem Falle, wenn Alles in Ungewissheit gestellt ist, die Anknüpfungspunkte auf gut Glück oder in gedachter Verbindung gewählt werden, die bei nachträglich vollständiger Bearbeitung aus verschiedenen Gründen nicht beibehalten werden können.

Diese Methode der Arbeit hat aber den Nachtheil, dass, während die Aufmerksamkeit, alle Kraft auf die vollständige Ausbildung

jedes Theiles, jedes Taktes gerichtet ist, die Gestaltung des Ganzen leicht darunter leiden kann, da die Verhältnisse aller Theile weniger durch nothwendige Folge und als Bedingung der Form des Ganzen entstanden sind, sondern vielmehr als zufällige Zusammenstellungen erscheinen, die einer künstlerischen Darstellung des Ganzen widersprechen. Es ist aber durchaus nothwendig, dass während der Arbeit — sie geschehe auf welche Art sie wolle — der Blick, die Aufmerksamkeit stets auf die Bildung des Ganzen gerichtet bleibt, welches nur dann wohlgebildet, mit einem Wort künstlerisch zu nennen ist, wenn dessen verschiedene Theile im richtigen Verhältniss zu ihm und zu einander stehen, so dass sie als nothwendige Glieder erscheinen, die nirgend ein Zuviel oder Zuwenig empfinden lassen.

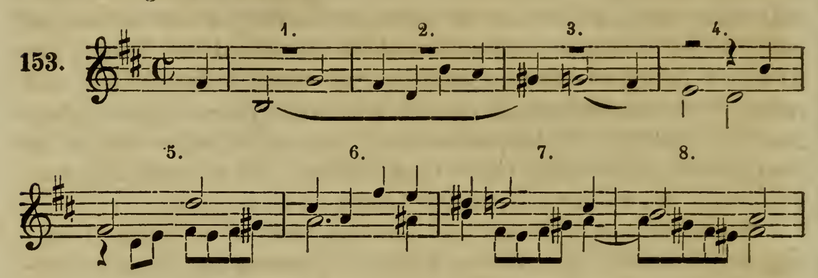
Wenn diesem Erforderniss nur der Meister zu genügen vermag und dasselbe sich als die höchste künstlerische Aufgabe darstellt, deren vollständige Lösung anzustreben ist, so werden freilich die Mittel zur Erreichung derselben an und für sich gleichgültig sein. Dem Erfahrnen und tüchtig Ausgebildeten wird bei aller vollständigen Ausführung des Einzelnen, die sogleich vorgenommen wird, immer noch der Blick auf die Bildung des Ganzen frei bleiben und dieser ihm die Richtung andeuten, wenn sie der Gang des Tonstücks zu nehmen hat nach Plan und Anlage, — oder es werden ihm bei erkannten Mängeln sogleich Aenderungen zu Gebote stehen; der Ungeübte aber wird manche Versuche zu überwinden haben, um das angedeutete Ziel zu erreichen, sich aber durch andauernden Fleiss, durch nicht ermüdendes Streben, bei sonst günstigen Anlagen ebenfalls die Meisterschaft erringen.

Fasst man aber die Vollkommenheit des Ganzen hauptsächlich ins Auge, so wird und kann die zweite Methode sicherer zum Ziele führen. Sie besteht darin, die Hauptzüge des Fortganges des ganzen Tonstücks in Umrissen zuerst festzustellen, ohne durch eine vollständige Bearbeitung, die später unternommen werden kann, sich fesseln zu lassen.

Diese Methode auf unsere Fugen in Anwendung gebracht, so wird sie darin bestehen, dass zuerst alle Eintritte des Themas notirt werden, von den begleitenden Stimmen nur dasjenige, was zur Bestimmung der Harmonie und Modulation nöthig, ebenso dass die Gegensätze und die zur Verbindung des Ganzen nöthigen Zwischensätze angedeutet werden. Wie viel von allen diesen zuerst zu notiren ist, lässt sich nicht bestimmen, und wird nur davon abhängen, was zur Bestimmung des harmonischen Fortschritts, zur Feststellung der Engführungen und der der Nachahmungen der Motive oder auch zur Unterstützung des Gedächtnisses nöthig ist.

Bedarf die zuerst erwähnte Methode keiner besondern Beispiele, so wird für die vorliegende eine Darstellung des Verfahrens nicht ungeeignet sein.

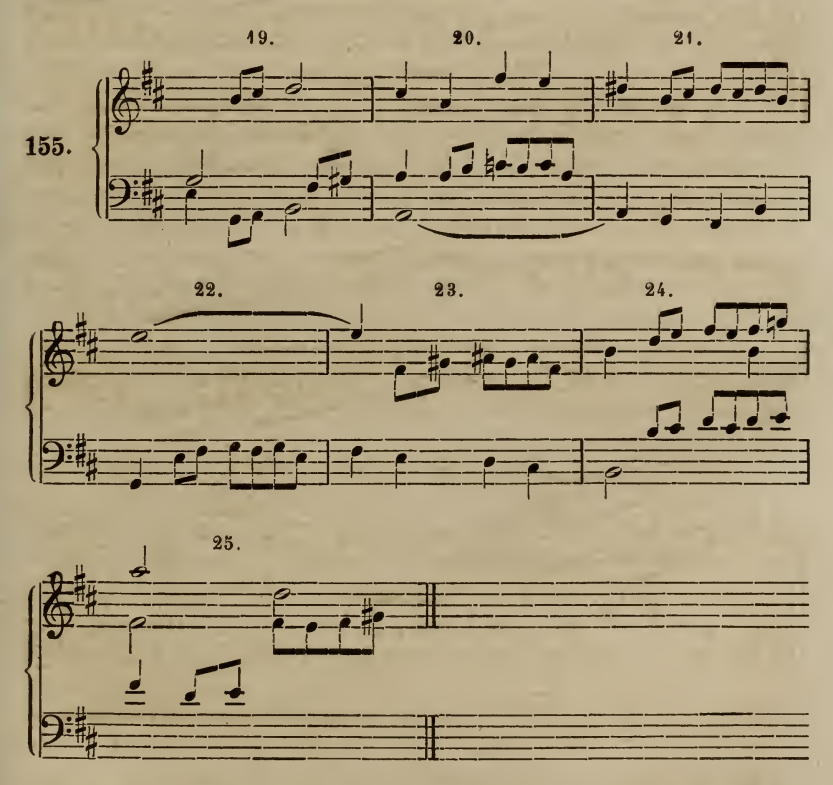
Nach der Wahl des Themas wird zuerst die Bildung des Gefährten und des vollständigen Gegensatzes vorzunehmen sein. Wir wählen folgendes Thema:
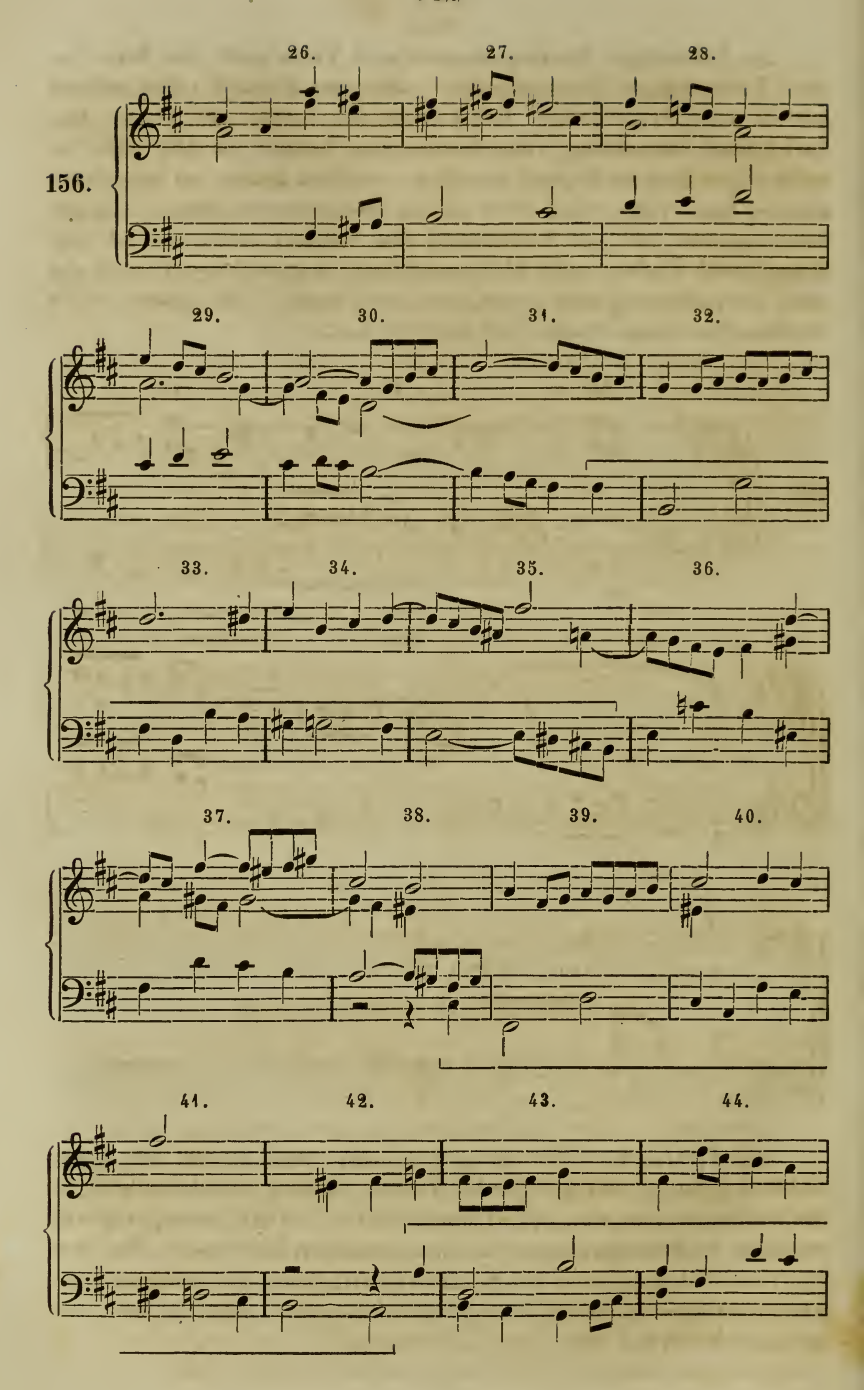


Obwohl der Eintritt des zweiten Führers (der dritten Stimme) sogleich erfolgen könnte, wird ein Zwischensatz den Wechsel der Tonarten besser vermitteln, der sonst in zu grosser Hast vor sich gehen müsste. Wir fahren daher so fort:

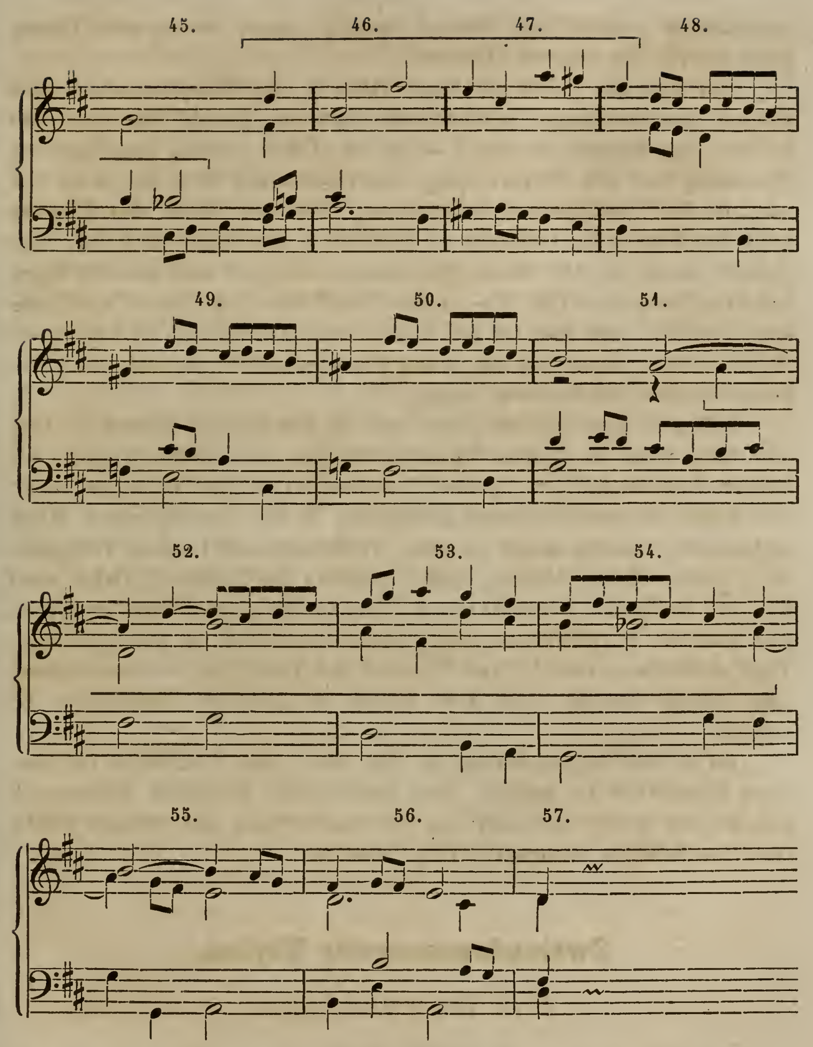
154.

Die Achtelfigur des Gegensatzes im 8. Takte giebt das Motiv des zwei Takte langen Zwischensatzes, der von *Fis* moll ruhig wieder zurück nach *H* moll führt. Der Eintritt des Basses und Tenors bedarf keiner Bemerkung. Der Schluss des Themas im 18. Takte ist nicht wie früher in *Fis* moll gebildet, sondern deutet auf eine Fortsetzung hin. Diese wird hier nichts Anderes sein können, als ein Zwischensatz, da zur Einführung des Themas selbst weder sich Gelegenheit findet, noch Nothwendigkeit vorhanden ist, und die erste Durchführung hier geschlossen sein kann. Wir gehen in der Bildung des Satzes weiter auf diese Weise:



Zur Fortführung des Zwischensatzes dient zuerst das kurze Motiv in Achteln im Bass des 18. Taktes. Daraus entwickelt sich im 20. Takte das längere, dem Gegensatz im 5. Takte nachgebildete, welches in Nachahmungen in allen Stimmen erscheint. Mit dem 24. Takte beginnt die zweite Durchführung des Themas; der Alt bringt den Gefährten desselben. Von hier an fahren wir etwa in folgender Weise fort:


156.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.



Diese Takte enthalten den Entwurf der zweiten Durchführung. Der Alt beginnt sie im 24. Takte als Gefährte in der ursprünglichen Stellung. Nach einem Zwischensatze, gebildet aus dem kurzen Motive des Soprans im 28. Takte, folgt Takt 31 der Tenor mit dem Führer immer noch in der Haupttonart. Im 35. Takte bricht er vor der Schlussnote ab, ergreift dafür das Motiv des Soprans. Der Zwischensatz (Takt 35 — 38) führt uns zu dem Eintritt des Basses. Der Anfang des Themas ist hier nicht mehr der Plagalschritt *h–fis* des Gefährten, sondern der die Tonart *Fis* moll

bestimmter einführende Schritt *cis – fis*; sonst bleibt das Thema ganz so wie der frühere Gefährte.

Hat sich bis dahin die Fuge stets in den Haupttonarten, mit kleinen Ausweichungen untermischt, bewegt, so tritt hier mit dem Schluss des Themas im Bass — im 42. Takte — eine entschiedene Wendung ein: der Tenor fängt das Thema mit *a – d* an, tritt sonach in die Paralleltonart *D* dur über. Vor dem Ende des Themas folgt der Sopran als Gefährte — Takt 45 — ebenfalls in *D* dur, der jedoch schon im 48. Takte das Thema abbricht und mit der Figur des Gegensatzes — Takt 5 — in der Verkehrung einen Zwischensatz einführt, der uns im 51. Takte den Alt wieder als Führer in *D* dur bringt, diesen bis gegen das Ende fortführt, worauf ein vollkommner Schluss in *D* dur folgt.

Ueberblicken und überlesen wir die vorliegende Arbeit, so finden wir, dass in beiden Durchführungen die Tonart *H* moll, mit kurzen Ausweichungen, immer beibehalten ist, und dass nur gegen das Ende ein entschiedener Uebergang in die Paralleltonart *D* dur stattfindet, welche sogar zu einer vollkommenen Cadenz Veranlassung giebt. Diese Anlage, und besonders die Cadenz in *D* dur wird uns den Endpunkt eines ersten Theils der ganzen Fuge andeuten und uns die Verpflichtung auferlegen, den noch zu entwerfenden Theil derselben, sowohl was Wechsel der Tonarten, als Ausdehnung und Grösse betrifft, mit dem ersten in richtiges Verhältniss zu setzen.

Da es hierbei nur darum zu thun war, das Verfahren bei solchen Entwürfen zu zeigen, was durch obige Beispiele hinlänglich scheint, so wollen wir hier von der Bearbeitung des zweiten Theils mit dem Schluss der ganzen Fuge absehen.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Die Doppelfuge.

Doppelfuge nennt man diejenige, die über zwei bestimmte Themen gearbeitet ist.

Unter den verschiedenen Arten der Verwendung der zwei Themen heben wir die zwei hauptsächlichsten hervor, weil sie am meisten zur Anwendung kommen, und wollen auf andere, untergeordnete Arten nur hindeuten. Entweder

1) die Anwendung beider Themen geschieht vom Anfang an gleichzeitig und beide bleiben mit wenig Ausnahmen stets in Verbindung, oder

2) beide Themen erhalten, jedes allein, nach einander eine kürzere oder längere Durchführung und treten erst in dem letzten Theile der Fuge zusammen.

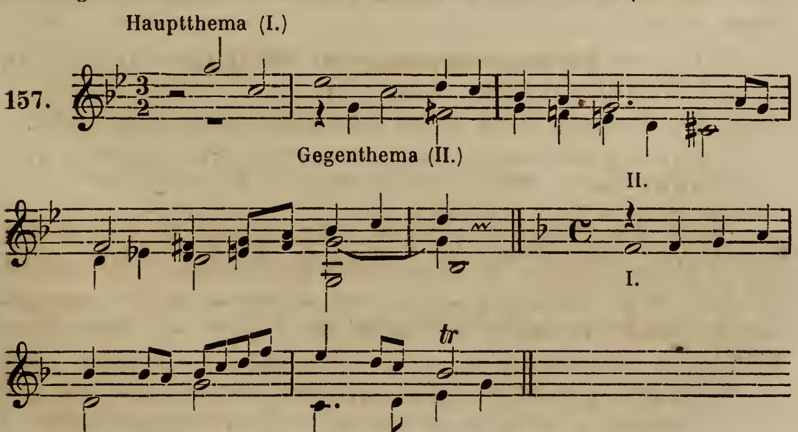
In beiden Arten ist bei dem Wechsel der Stimmen im Vortrag beider Themen die Anwendung des doppelten Contrapunkts in der Oktave nothwendig.

Die erste Art lässt sogleich die Doppelfuge erkennen, weil Thema und Gegenthema zu gleicher Zeit auftreten, während in der zweiten Art erst durch den spätern Hinzutritt des zweiten Themas sich die Doppelfuge ankündigt. Beide Arten haben ihre besondern Vorzüge, die eine dadurch, dass sie zwei verschiedene musikalische Gedanken, die beide gleiches Interesse erregen, als Einheit, die nur in einzelnen Fällen verlassen wird, zu einem ganzen Tonstück bildet; die andere dadurch, dass sie nach der von einander getrennten Entwickelung beider Themen dieselben der Einheit zuführt und ihrer gegenseitigen Bedeutung eine höhere Weihe verleiht.

Eins der beiden Themen wird immer das hervortretende sein, weshalb es Hauptthema genannt wird; das zweite nennt man Gegenthema, welches aber nicht mit jenem Gegensatze zu verwechseln ist, welcher, wie wir früher gesehen haben, schon in der einfachen Fuge gleichbleibend zum Thema treten kann. S. Nr. 148.

Wir betrachten zuerst die Art Doppelfugen, in welchen Thema und Gegenthema zu gleicher Zeit auftreten.

Wenn der Eintritt beider Themen auch zusammen erfolgt, so lässt man doch das Hauptthema in der Regel vorausgehen und das Gegenthema nach einer oder einigen Pausen folgen, wodurch beide getrennt werden und um so besser hervortreten, z. B.:



Bei der Erfindung der zwei Themen hat man auf eine sich unterscheidende Form derselben oder auch auf verschiedene Charakterzeichnung zu achten. Das Erste geschieht durch möglichste Vermeidung gleicher Bewegungsart, wie paralleler Fortschreitungen und stets gleicher Notengattung; das Zweite durch Gegensätze im Ausdruck. Wenn z. B. ein Thema ruhig, ernst fortschreitet, wird das zweite lebhaft, aufmunternd sein können, was wieder auf eine Verschiedenheit der Formbildung zurückführen wird. Im letzten Falle darf natürlich der contrastirende Ausdruck nicht widersprechend sein, sondern nur zur gegenseitigen Hebung der Themen dienen.

Ueber die mechanische Bildung dieser Art Doppelfuge ist bei der ersten Durchführung zu bemerken, dass die Stimmen so geordnet werden, dass jede von ihnen beide Themen erhält. Es kann daher der erste Eintritt der Stimmen auf folgende Weise stattfinden:

	1. Führer,	1. Gefährte.	2. Führer,	2. Gefährte.
1. Thema:	Sopran,	Bass,	Tenor,	Alt,
2. Thema:	Alt,	Sopran,	Bass,	Tenor.
1. —	Alt,	Sopran,	Bass,	Tenor,
2. —	Tenor,	Alt,	Sopran,	Bass.
1. —	Tenor,	Bass,	Sopran,	Alt,
2. —	Alt,	Tenor,	Bass,	Sopran.
1. —	Bass,	Sopran,	Alt,	Tenor,
2. —	Tenor,	Bass,	Sopran,	Alt.

Es sind wohl noch andere Mischungen der Stimmen möglich, die angegebenen sind aber die zweckmässigsten und gebräuchlichsten. Man hat bei der Wahl einer Stimmordnung nur darauf zu sehen, dass

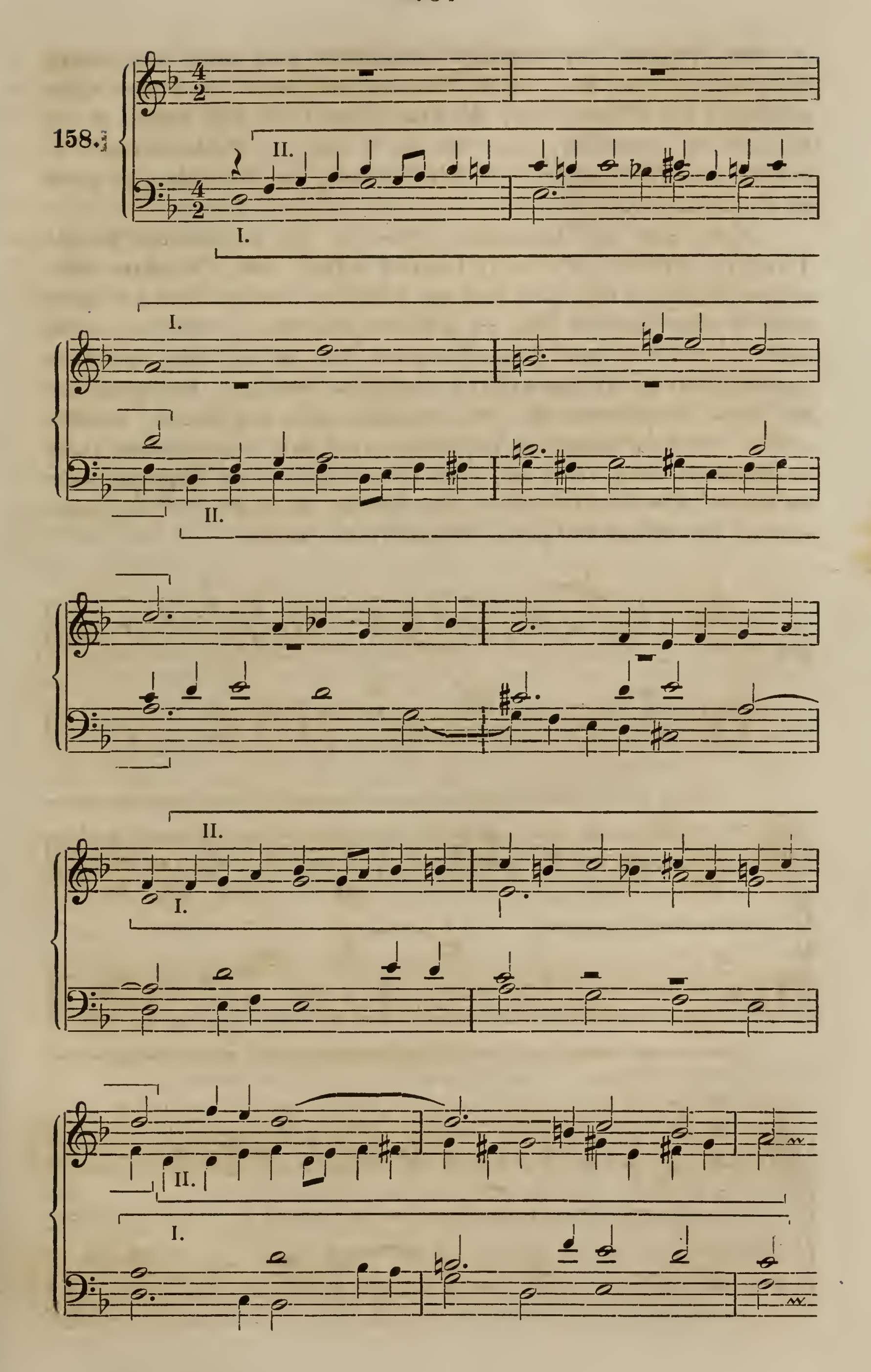
1) die zwei ersten Stimmen nicht zu entfernt von einander liegen, und

2) die Stimme, die das erste oder Hauptthema erhält, nicht unmittelbar vorher das zweite gehabt hat.

Ausserdem werden die schon früher bemerkten allgemeinen Rücksichten, die Stellung und Umfang der Themen fordern, auch hier maassgebend sein.

Wir zeigen die erste Einführung der Themen an einem Beispiele:
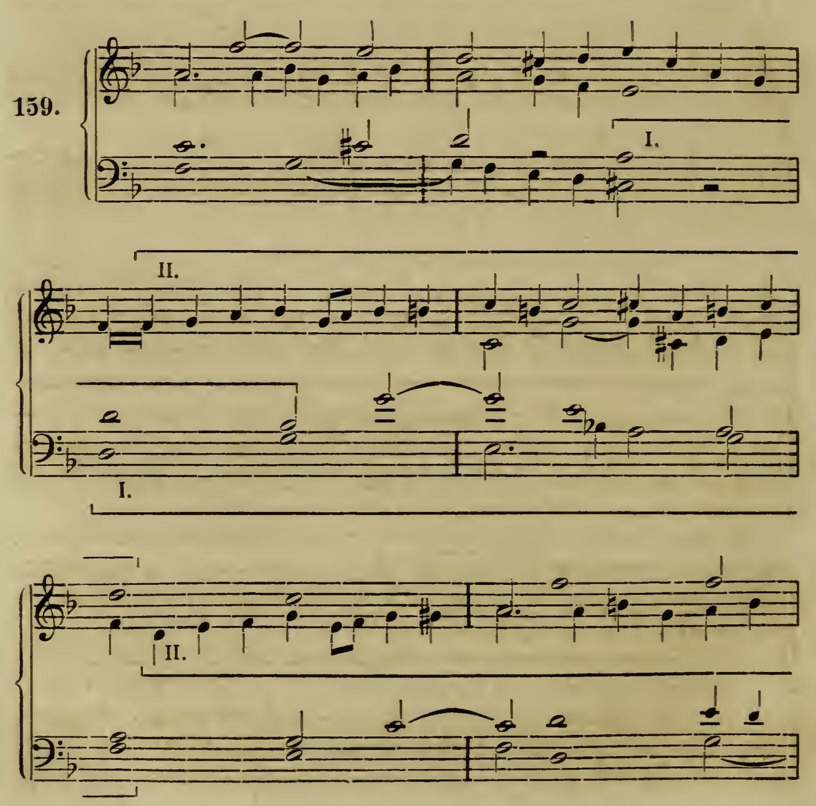
158.
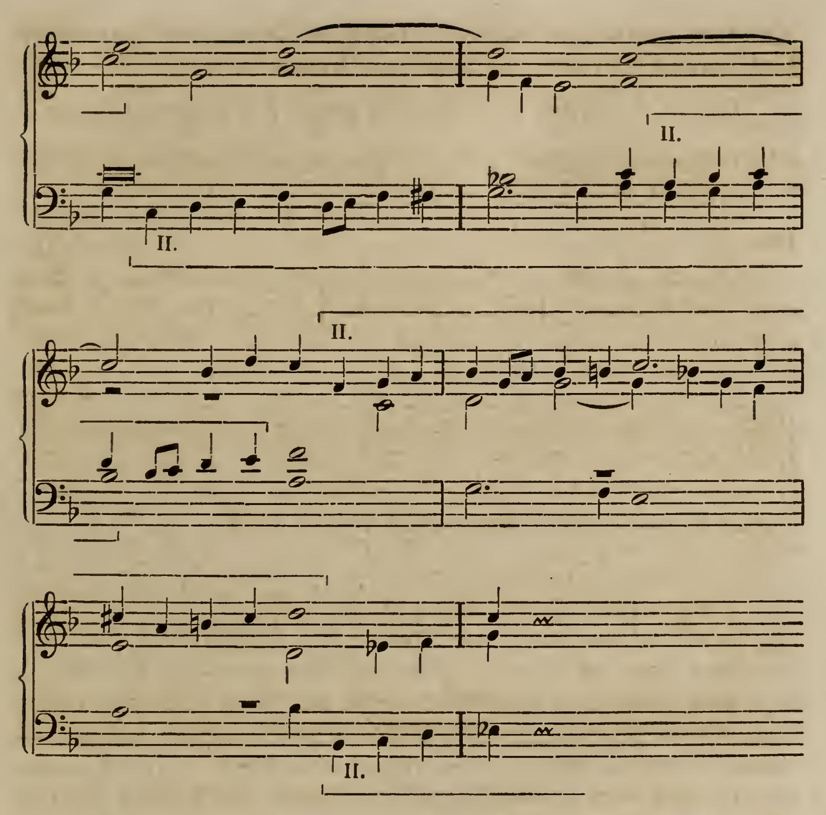


Die Eintritte der Stimmen geschehen hier nach der vierten oben angegebenen Art. Im 5. Takte schliesst sich ein kurzer Zwischensatz von 2 Takten an, der zum Eintritt des Alts führt. Sonst ist noch zu bemerken, dass der im 9. und 10. Takte befindliche unharmonische Querstand bei der Führung des Hauptthemas nicht zu vermeiden war.

Wenn nun der Grundsatz, dass in der Doppelfuge beide Themen stets vereinigt bleiben sollen, den Charakter derselben bestimmt und stets im Auge behalten werden muss; so kann doch in einer längern Fuge an gewissen Stellen — besonders, wenn es um eine lebendigere Fortsetzung zu thun ist —, eine Ausnahme gemacht und ein Thema allein fortgeführt werden. Das geschieht mit dem Hauptthema da, wo Engführungen angebracht werden sollen, die sehr häufig in Verbindung mit dem Gegenthema nicht auszuführen sind; und bei dem Gegenthema, um Zwischensätze zu bilden. Um die Anwendung des letztern zu zeigen, soll die Fortsetzung des obigen Satzes in einigen Takten folgen.

159.



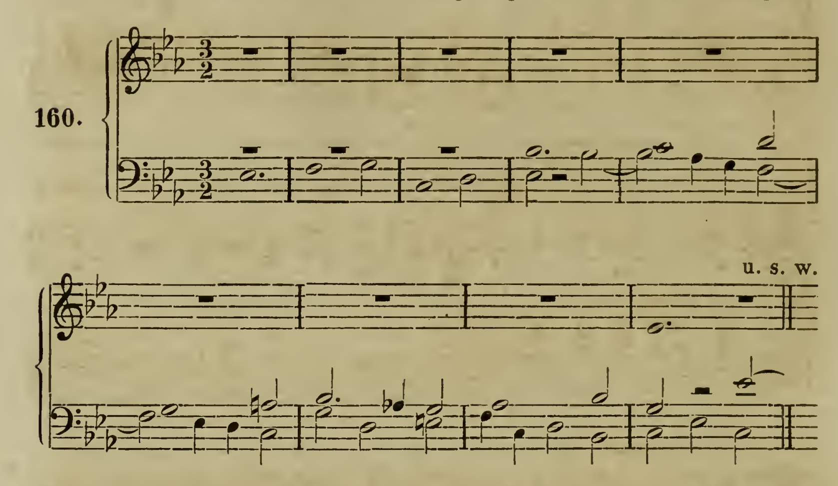


Wenn obige Takte genügen dürften, um die Durchführung des zweiten Themas zur Bildung von Zwischensätzen anzudeuten, so ist nur noch hinzuzufügen, dass die Trennung beider Themen nicht zu lange stattfinden darf, sondern an einer bestimmt hervortretenden Stelle — am besten durch Cadenz gebildet —, die Vereinigung wieder erfolgen muss. Ausserdem gelten die allgemeinen Regeln der Formbildung überhaupt und der Fuge insbesondere, so weit sie die technischen und ästhetischen Erfordernisse betreffen.

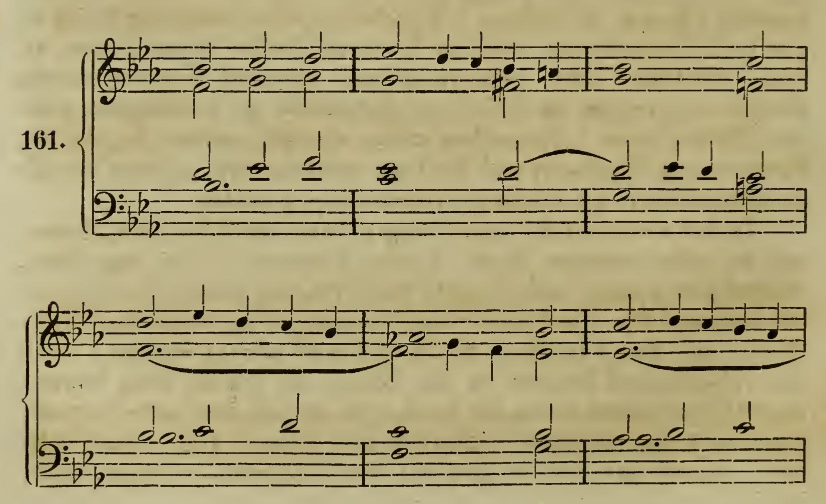
In der zweiten Art der Doppelfuge wird das erste Thema, wie in jeder einfachen Fuge, in allen Stimmen allein eingeführt, worauf eine kürzere oder längere Durchführung desselben folgt, die am besten durch einen Halbschluss beendigt wird, wenn das zweite Thema mit dem Grundton der Haupttonart wieder beginnt; auch ein vollkommner Schluss in der Tonart der Quinte kann benutzt werden, besonders wenn das zweite Thema mit der Quinte beginnt, oder auch der Gefährte desselben mit diesem Tone zuerst eintritt, da man hier eben so gut mit dem Gefährten anfangen kann.

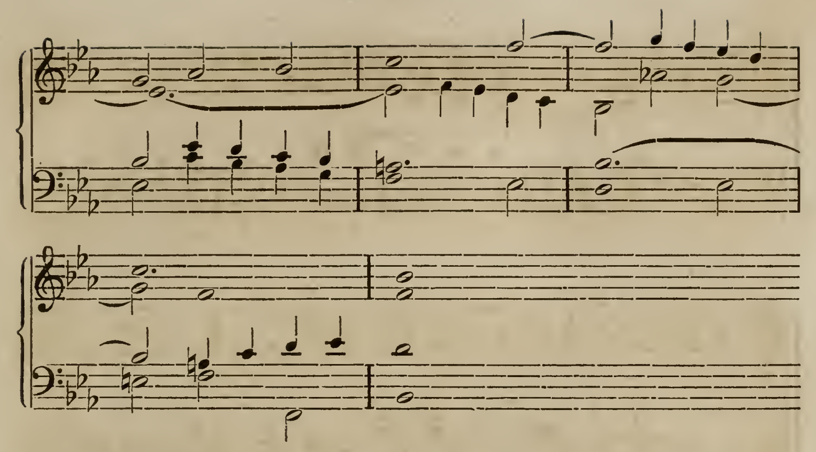
Man findet auch wohl eine vollständige Cadenz in der Haupttonart hier, welche aber stets die Sätze sehr trennen wird.

Die Art der ersten Durchführung zeigen wir an einem Beispiel:



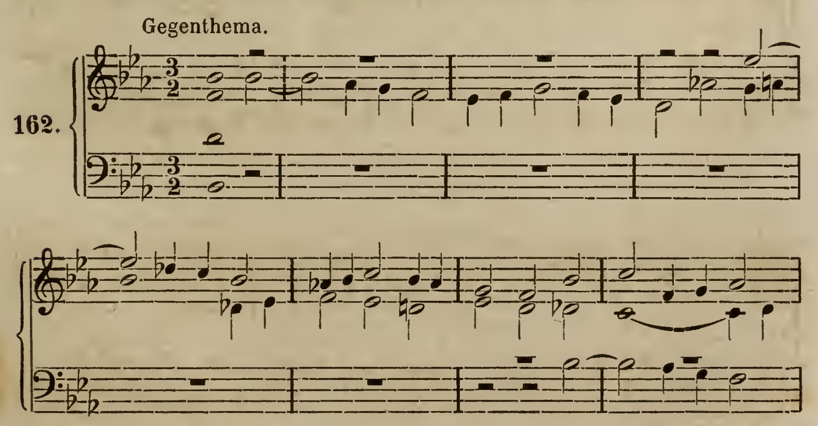
Da die Bildung des ersten Theiles sich hier gar nicht von der einfachen Fuge unterscheidet, so mag hier nur noch der Schluss desselben folgen. Wir nehmen dabei an, dass nach dem ersten Eintritt aller Stimmen mit dem Thema dieses in einigen Stimmen — vielleicht auch in allen — noch einmal erschienen ist, und bilden mit und nach dem letzten Eintritt des Basses den Schluss auf folgende Art:
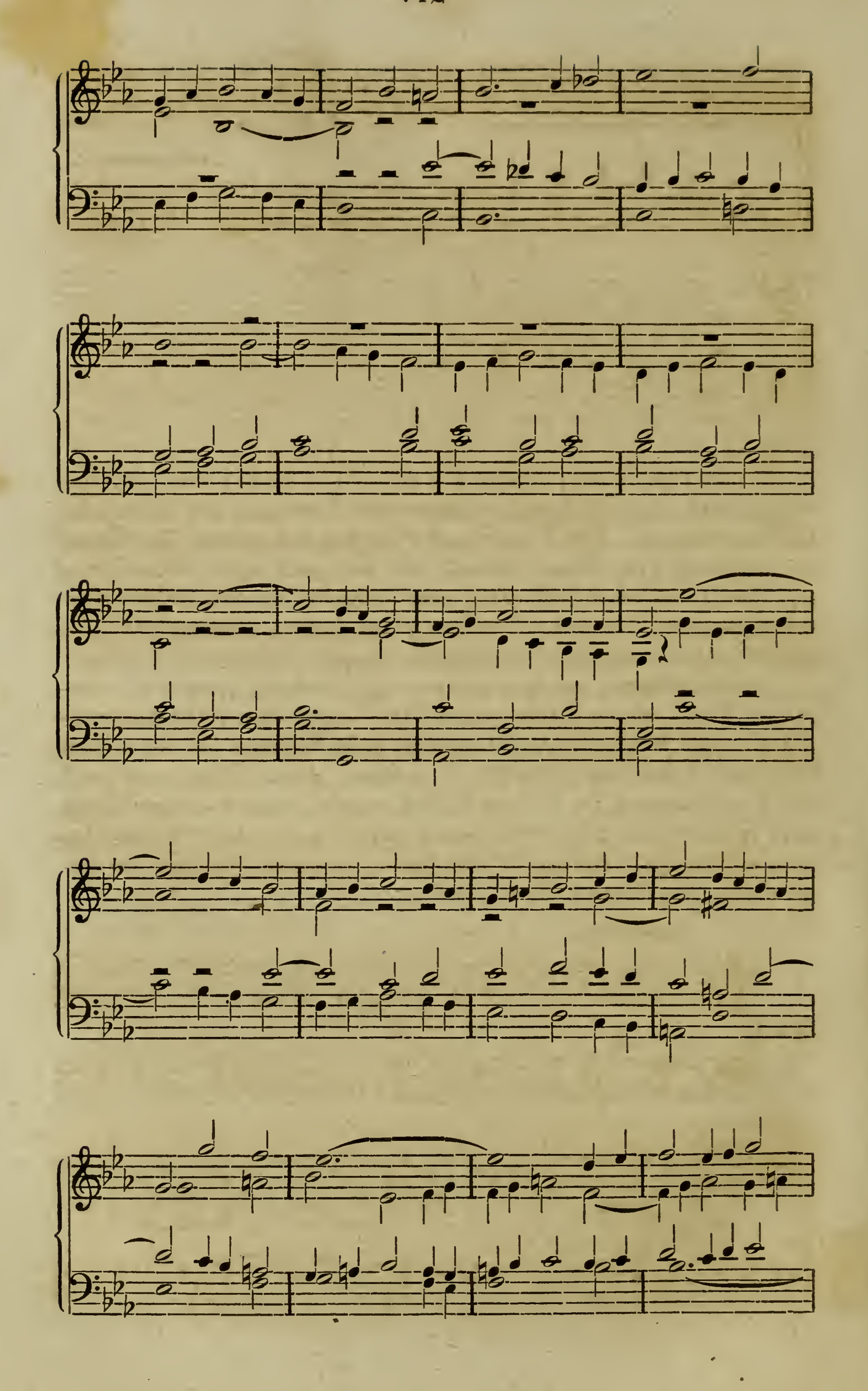


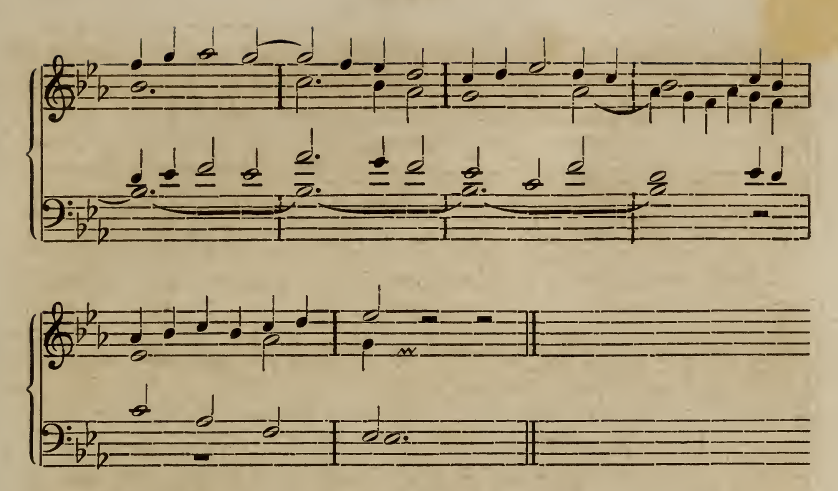


Unser Beispiel ist gebildet wie der erste Theil einer gewöhnlichen Fuge, der mit seiner vollkommnen Cadenz in der Tonart der Quinte schliesst. Der Gegensatz ist bei der ersten Einführung der Stimmen gleichbleibend, was wir auch schon kennen, und nur dürfte hier zu tadeln sein, dass derselbe zu viel Aehnlichkeit mit dem später folgenden Gegenthema besitzt, wodurch sich das letztere nicht besonders hervorhebt.

Die Einführung des Gegenthemas geschieht ebenfalls in derselben Weise wie zu Anfang einer Fuge — nur dass nicht nothwendig die erste frühere Stimmenordnung beizubehalten ist —, sodann folgt eine kurze Durchführung desselben, deren Länge sich nach den Verhältnissen des Ganzen richten wird; hierauf werden nach oder mit entsprechender Cadenz in der Haupttonart beide Themen verbunden. Bei der Wichtigkeit der Sache mag hier die Bearbeitung des zweiten Themas stehen:

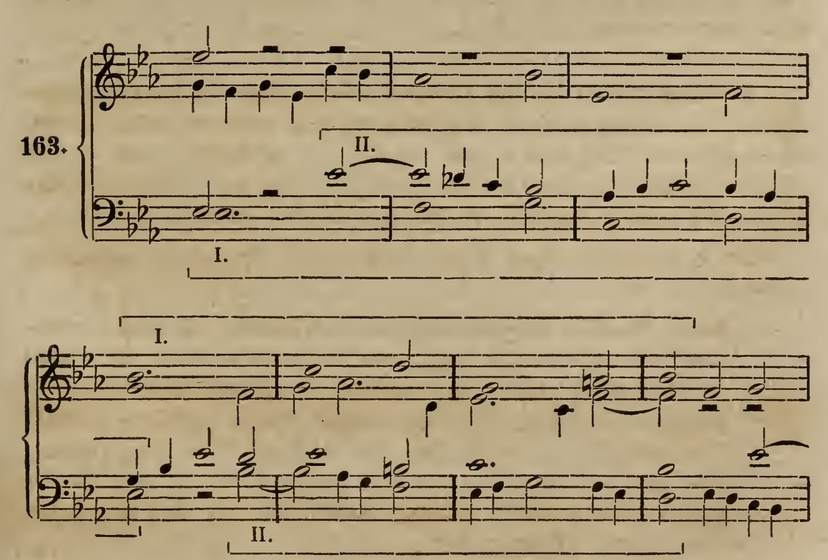


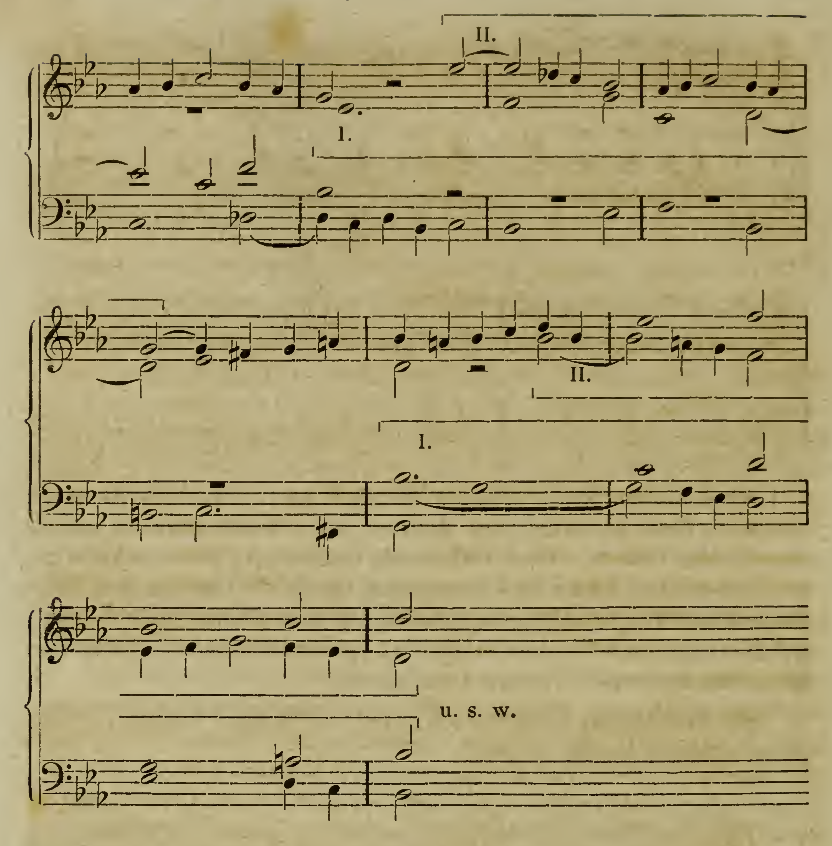




Auch dieser Satz unterscheidet sich von dem Anfange einer einfachen Fuge gar nicht, nur dass er durch seine Stellung, nach dem ersten Thema, sich natürlich als das Secundäre ankündigt, und durch seine Kürze und namentlich durch die entschiedene Hinneigung zur Haupttonart am Schluss für sich allein keine Geltung haben kann, sondern eine Steigerung erwarten lässt, die durch den Hinzutritt des ersten Themas nun erfolgt.

Die Verbindung beider Subjecte — Themen — soll noch in einigen Takten gezeigt werden:





Der Eintritt der beiden Themen erfolgt hier wieder regelmässig in allen Stimmen in der Haupttonart, was nicht nothwendig ist, da an dieser Stelle eben so gut, und in vielen Fällen sogar besser (da die Einführung der Themen schon zwei Mal in derselben Weise erfolgt ist) andere Tonarten verwendet werden können.

Bei Entwerfung einer Doppelfuge dieser Art ist Folgendes zu beobachten:

1) Beide Themen werden zusammen erfunden, da ihre Verbindung das eigentliche Wesen der Doppelfuge ausmacht. Dabei ist darauf zu sehen, dass das zweite Thema nicht blos als harmonischer Gegensatz des ersten dient, sondern selbstständigen Werth besitzt, um durchgeführt werden zu können, und dass sich dasselbe von dem ersten metrisch und rhythmisch unterscheidet, zugleich aber auch für den doppelten Contrapunkt geeignet ist;
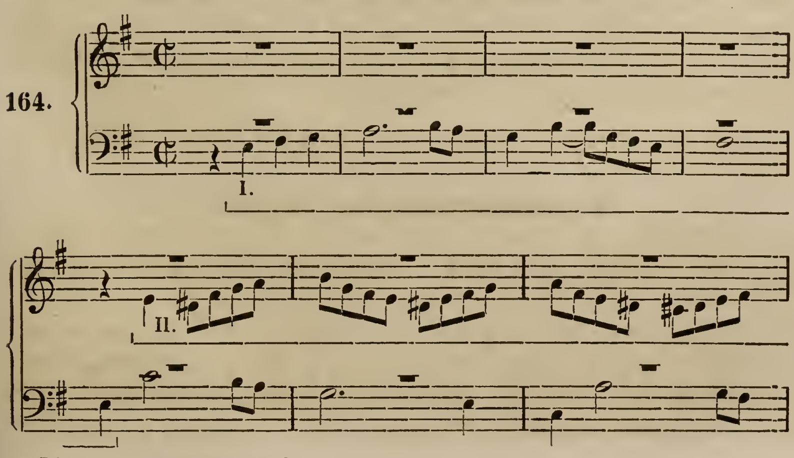
2) dass die drei Hauptabschnitte der Fuge im richtigen Verhältniss stehen, keiner in zu grosser Ausdehnung erscheint oder auch unverhältnissmässig klein ist. Am längsten kann der dritte Theil der Fuge werden, weil überhaupt ein grösseres Tonstück einen ausgeführten und längern Schlusssatz erfordert.
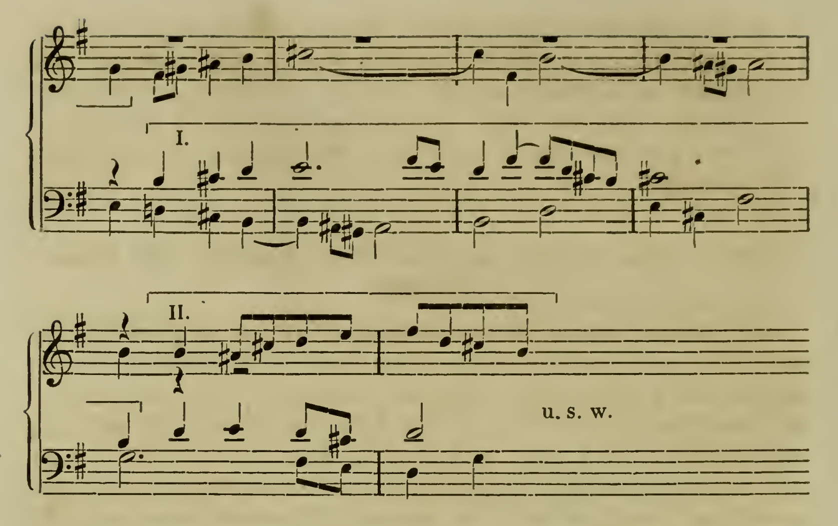
Ueber einige minder gebräuchliche Formen der Doppelfuge.

In Obigem sind die beiden hauptsächlichsten und wichtigsten und daher am meisten vorkommenden Arten der Doppelfuge erklärt; andere, selten gebrauchte, sollen hier noch kurz Erwähnung finden. Sie unterscheiden sich nur in der Art, die Themen einzuführen, von einander. Will man nach Umfang und Lage beider Themen und nach der hierdurch bedingten Verschiedenheit der Stimmenfolge verschiedene Arten der Doppelfuge erkennen, so wird es sich doch kaum der Mühe verlohnen, besondere Classification zu treffen. Genug, wenn wir wissen, dass die Stimmenfolge sowohl, wie der Eintritt beider Themen verschieden sein können; wichtig ist nur, dass jede Stimme wirklich ihren Antheil an beiden erhält.

Eine besondere, der oben erklärten ersten untergeordnete Art soll noch erwähnt werden, wonach beide Themen anfänglich nicht zusammen erscheinen, sondern in der Weise, dass das erste Thema in einer Stimme vollständig zu Ende geführt wird, dem unmittelbar das zweite in einer andern Stimme folgt. Das nächste Beispiel enthält den Anfang einer solchen Fuge:

164.





Nach Vollendung des Soprans würde der Alt mit dem Führer des ersten, der Bass mit dem des zweiten Themas folgen, und endlich der Sopran den Gefährten des ersten, der Tenor den des zweiten Themas bringen.

Es ist leicht zu erkennen, dass auf diese Weise die erste Durchführung der Themen sehr ausgedehnt erscheinen wird; doch kann dies dadurch wieder ausgeglichen werden, dass in der Folge beide Themen verbunden werden, weshalb sie natürlich zusammen erfunden werden müssen.

Eine besondere Art der zweiten oben angeführten Classe von Doppelfugen würde die sein, wenn nach der Einführung des Hauptthemas in allen Stimmen unmittelbar, ehe eine weitere Durchführung dieses erfolgt, die Einführung des Gegenthemas beginnt, mit welchem das Hauptthema sogleich verbunden werden kann. Diese Art bedarf keiner weitern Beschreibung.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Die Fuge mit drei und vier Subjecten.

Bei der Fuge mit drei Subjecten — Themen — haben wir es mit einem Hauptthema, einem ersten und zweiten Gegenthema zu thun, die alle mit einander verbunden werden. Dass bei den verschiedenartigen Stellungen dieser Themen zu einander

bei der Erfindung derselben auf den drei-doppelten Contrapunkt Rücksicht zu nehmen ist, wird schon aus der früher erklärten Doppelfuge zu schliessen sein.

Was die Ausführungsarten betrifft, so ist diejenige die gebräuchlichste, bei welcher alle drei Themen anfangs zusammen auftreten, da die zweite Art, nach welcher jedes der Themen erst einzeln durchzuführen ist, dem Satz selbst eine zu grosse Ausdehnung giebt. Doch finden sich auch Beispiele letzterer Art, wie die grosse fünfstimmige Orgelfuge in *Es* dur von S. Bach, die aber grösstentheils im dritten Theile nur zwei Themen verbindet. Auch lassen sich noch andere Formbildungen anwenden, z. B. die Durchführung zweier Themen allein, dann später in Verbindung mit dem dritten.

Der erste Eintritt der Stimmen kann bei der vierstimmigen Fuge so stattfinden.

	1. Führer.	1. Gefährte.
Hauptthema:	Bass,	Sopran oder Tenor,
1. Gegenthema:	Tenor oder Sopran,	Bass,
2. Gegenthema:	Alt,	Tenor oder Sopran,
	2. Führer.	**2. Gefährte.**
Hauptthema:	Alt,	Tenor oder Sopran.
1. Gegenthema:	Sopran oder Tenor,	Alt.
2. Gegenthema:	Bass,	Sopran oder Tenor.

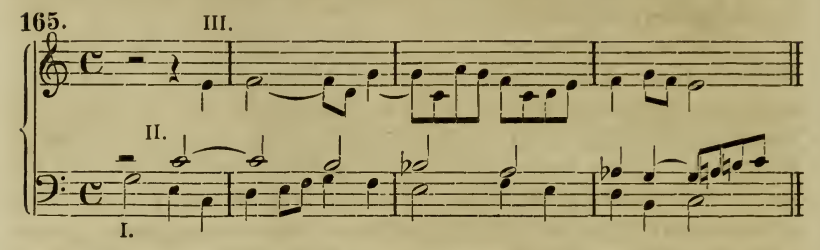
oder in folgender Weise:

	1. Führer.	1. Gefährte.
Hauptthema:	Sopran,	Bass oder Alt,
1. Gegenthema:	Alt oder Bass,	Sopran,
2. Gegenthema:	Tenor,	Alt oder Bass,
	2. Führer.	**2. Gefährte.**
Hauptthema:	Tenor,	Alt oder Bass.
1. Gegenthema:	Bass oder Alt,	Tenor.
2. Gegenthema:	Sopran,	Bass oder Alt.
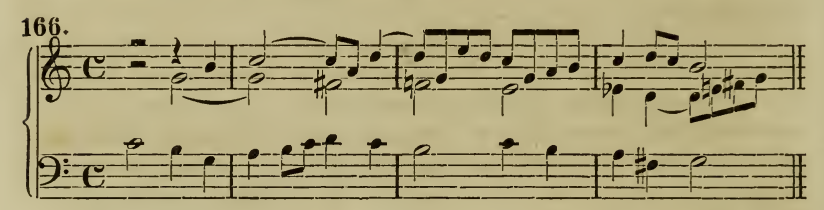
Noch andere Arten lassen sich auffinden, die wir hier übergehen wollen und füglich der eignen Untersuchung überlassen können. Jede wird nach Umfang und Lage der drei Themen zu bilden sein, wenn zugleich darauf gesehen wird, dass jede Stimme auch wirklich alle drei Themen erhält.

Bei der Entwerfung einer drei-doppelten Fuge hat man sich zuerst mit der Bildung der drei Themen selbst und ihres Verhältnisses zu einander zu beschäftigen. Man kann sie alle drei zusammen entwerfen, oder eins nach dem andern; es wird darauf nicht so viel ankommen, als dass sie zur Umkehrung geeignet sind. Wir wollen

das Verfahren an einem Beispiele zeigen. Unsere drei Themen werden so mit einander in Verbindung treten:
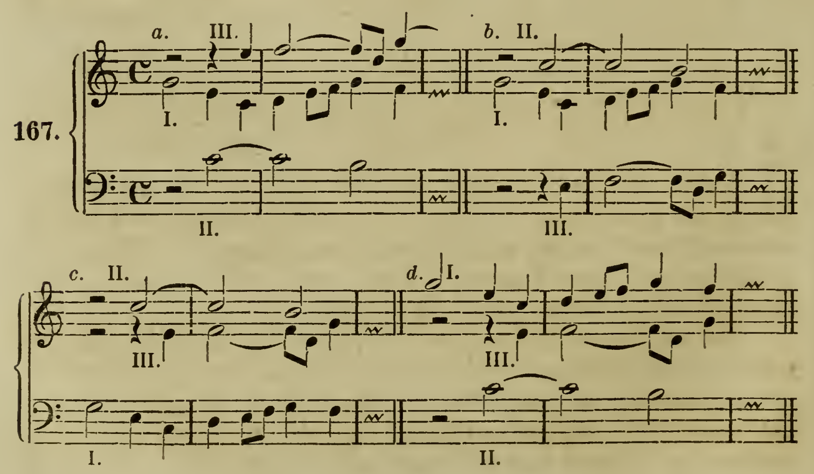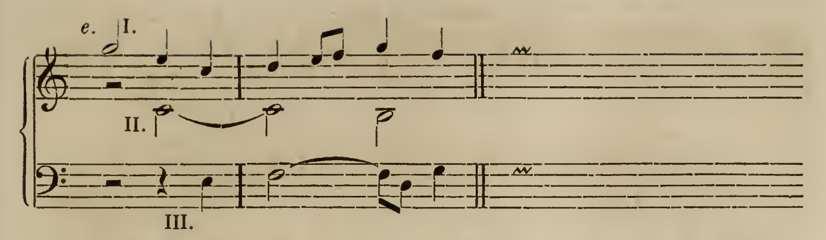


Den Schluss lassen wir unbestimmt, um uns für die Fortsetzung nicht zu fesseln. Diese drei Subjecte, die, beiläufig bemerkt, sich nicht sehr charakteristisch von einander unterscheiden, werden sich als Gefährten so zu einander stellen.



Eine kleine Abweichung zeigt das Hauptthema, aber gleich anfangs an einer Stelle, an welcher die beiden andern noch nicht begonnen haben. Diese letztern bedürfen keiner Veränderung.

Nächst diesem untersuchen wir, ob und welche Umkehrungen diese drei Sätze gestatten. Wir zeigen die Anfänge davon nach den Führern in Nr. 165.
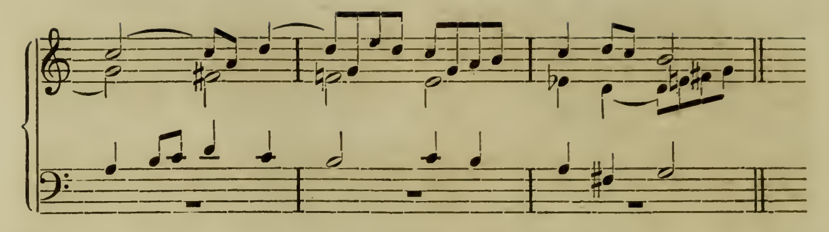




Haben wir uns von der Brauchbarkeit der meisten dieser Umkehrungen überzeugt, dann können wir an die Arbeit der Fuge gehen, sie wird keine grössere Schwierigkeit haben als jede andere Doppelfuge.

Wir zeigen hier noch den ersten Eintritt der Stimmen:

168.



Bei der Fortsetzung der Arbeit, die wie bei jeder andern Fuge erfolgen wird, wird es nicht überflüssig sein zu bemerken, dass es weder nothwendig noch rathsam wäre, überall die drei Subjecte zu verbinden, es wird eben so gut eine Trennung an gewissen Stellen stattfinden und ein oder das andere Thema, welches sich am besten dazu eignet, allein in der Weise fortgeführt werden können, die bei der Doppelfuge bereits erwähnt wurde.

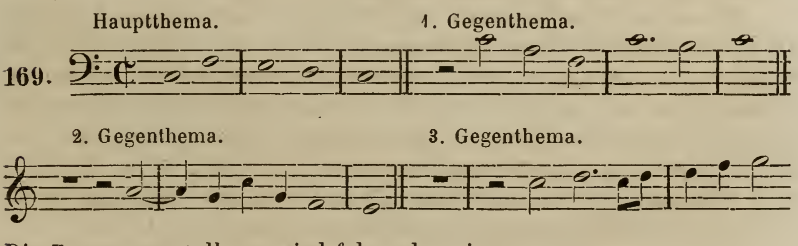
Endlich mag noch über die Wahl der drei Themen eine Bemerkung zur Beachtung hier stehen. Es wird bei dem drei- und vierdoppelten Contrapunkt immer der Fall sein, dass eine oder die andere Umkehrung eine Stellung giebt, die in ihrer harmonischen Fügung weniger zusagt, man müsste sich denn bei der ersten Entwerfung sehr beschränken und eine sonst vielleicht wünschenswerthe melodische Führung eines Themas opfern. In diesem Falle untersuche man die Themen sorgfältig, ob nicht durch eine kleine Aenderung den Uebelständen begegnet werden kann; ist dies aber nicht auszuführen, dann wähle man stets solche Einführungen derselben, die diese weniger guten Umkehrungen nicht bringen, da überhaupt, selbst in einer weit ausgeführten Fuge, nur sehr selten alle Umkehrungen anzubringen sind.

In den Fugen des wohltemperirten Claviers finden sich keine eigentlichen Doppelfugen oder Fugen mit drei Themen, aber sehr häufig solche, deren Gegensätze zum Thema festgehalten sind und nach Art der Doppelfugen mit dem Thema wieder erscheinen. Der Unterschied besteht nur darin, dass die Gegensätze nicht streng als Führer und Gefährte eingeführt sind, sonst bringen dergleichen Fugen ziemlich dieselbe Wirkung hervor. Ob aber auf die strenge Einführung ein so grosses Gewicht zu legen ist, ihnen deshalb den Namen der Doppelfugen zu versagen, ist eine Frage, die hier nicht beantwortet werden soll. So ist beispielsweise die bekannte fünfstimmige *Cis* moll-Fuge eine solche mit drei Subjecten in diesem Sinne, wovon zwei derselben nach und nach hinzutreten, die, wenn ihr Hinzutritt auch nicht nach oben erwähnter Art erfolgt, in ihrer Prägnanz und Zeichnung doch so bedeutend hervortreten, dass sie in dieser Beziehung unbestritten dieselbe Wirkung hervorbrin-

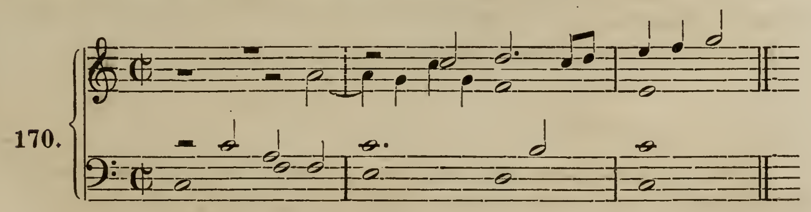
gen, wie jede andere Drei-Doppelfuge. Will man streng unterscheiden, so kann man sie einer gemischten Gattung zuzählen. Ausser dieser ist noch auf eine schöne, frei gearbeitete Fuge mit drei Subjecten von Cherubini über die Worte: *Quam olim Abrahae* — in dessen Requiem — hinzuweisen.

Mit der Bearbeitung einer Fuge mit vier Subjecten häufen sich die Schwierigkeiten. Wer eine solche Arbeit unternimmt und Interesse dafür hat, wird auch hierbei seine Kräfte üben und stärken, wenn auch die Praxis mit Recht keinen sehr grossen Werth auf solche äusserst kunstvolle, überladene Arbeit legen kann. Die Kenntniss und Uebung des vier-doppelten Contrapunkts ist die erste Bedingung, die zweite ist — Geduld und Ausdauer, die möglichen Umkehrungen nach den Regeln der Fuge zu ordnen und untereinander zu verbinden.

Themen von nicht zu grossem Tonumfange und Länge, die nach einander eintreten, sind für die Lösung einer solchen Aufgabe am geeignetsten, z. B.



Die Zusammenstellung wird folgende sein:



Mit ihr sind 23 Versetzungen zu bilden, von denen bei der Bearbeitung einer Fuge nur einige zur Anwendung kommen dürften. — Mit obigem Satze liesse sich wohl eine Fuge ausarbeiten, die allen Erfordernissen einer vier-doppelten entspräche, wenn auch schon die Bildung der Themen dem Satze keinen besondern Werth verleihen würde.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Die fünf- und mehrstimmige Fuge.

Der fünfstimmige Satz hat den Vorzug vor dem mehrstimmigen, dass er bei einer grössern harmonischen Fülle den Stimmen noch hinreichend Raum zu melodischer Bewegung gewährt; er ist deshalb auch für die Fuge vorzüglich geeignet. Wenn die fünfstimmige Fuge natürlich nicht so häufig Anwendung findet, als die vierstimmige, so ist sie doch sowohl als Gesang- wie als Instrumentalfuge da zu finden, wo es auf Entwicklung grösserer Tonmassen ankommt. Weniger für Clavier, wird sie namentlich für Orgel oft gewählt, weil die Ausführung hier durch Hilfe des Pedals erleichtert ist. Wir besitzen vortreffliche fünfstimmige Orgelfugen von S. Bach.

Die Ausführung einer fünfstimmigen Fuge unterscheidet sich von der der vierstimmigen nur in einzelnen Zügen.

Die erste Einführung der Stimmen bedarf einiger Vorsicht. Da in der Regel für den fünfstimmigen Satz zwei Soprane gewählt werden (obwohl eben so gut zwei Alte, zwei Tenöre gebraucht werden können), so wird auf die Wahl des Themas und besonders auf den Umfang desselben viel ankommen; diesem gemäss muss die Stimmenordnung gewählt werden, damit das Thema in den äussersten Stimmen nicht zu hoch oder zu tief erscheint. Instrumentalfugen gestatten hier grössere Freiheit als Gesangfugen.

Ist das Thema nicht von zu grossem Umfange, so ist folgender Eintritt geeignet:

1. Führer,	1. Gefährte,	2. Führer,	2. Gefährte,	3. Führer.
Bass,	Tenor,	Alt,	2. Sopran,	1. Sopran

oder auch umgekehrt.
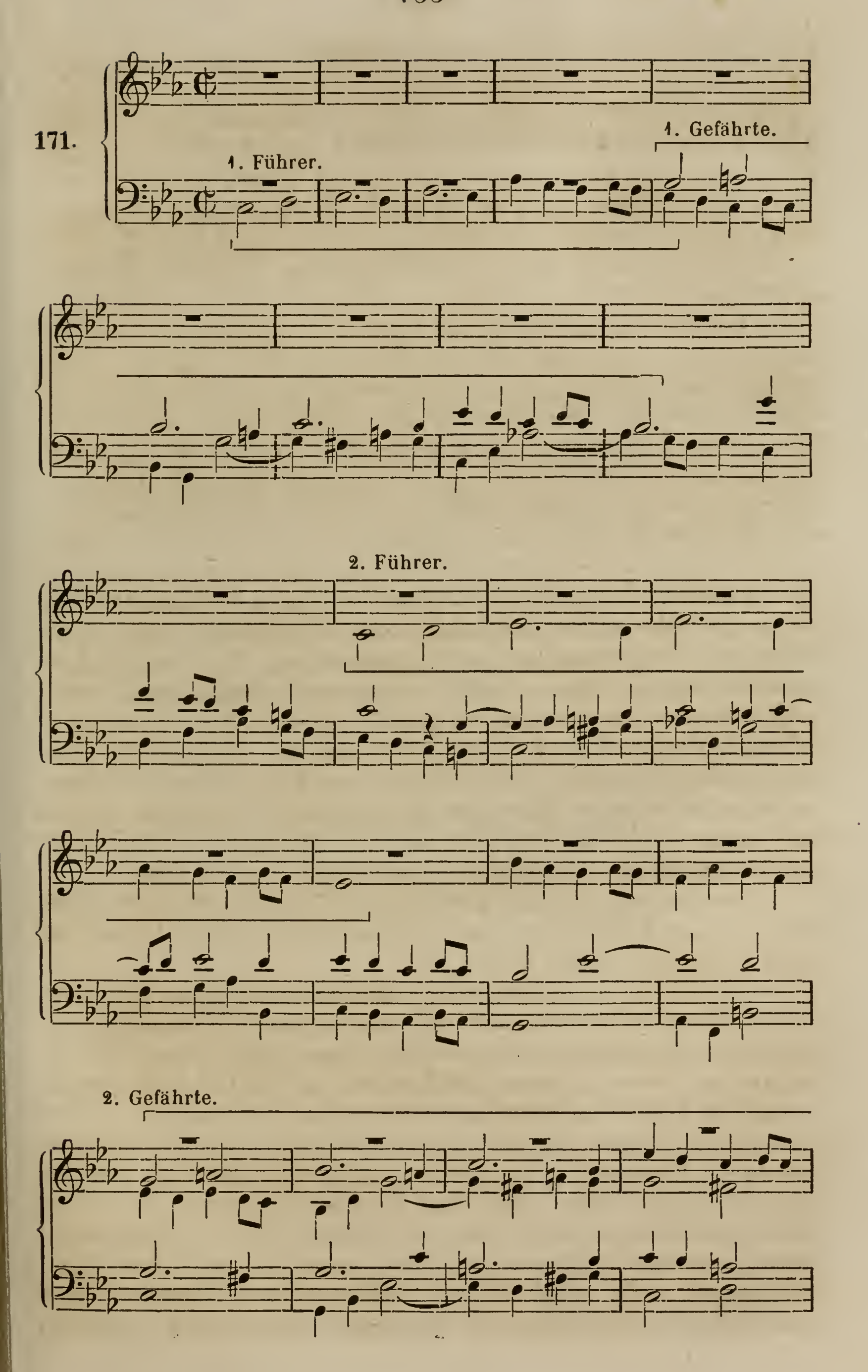
Fängt eine Mittelstimme an, oder gestattet Umfang oder Tonart des Themas dem 1. Sopran keine hohe Lage, so muss eine Folge gewählt werden, nach welcher erster und zweiter Sopran von derselben Tonstufe beginnen können, die aber dann natürlich nicht nach einander eintreten, sondern getrennt vorkommen müssen, z. B.

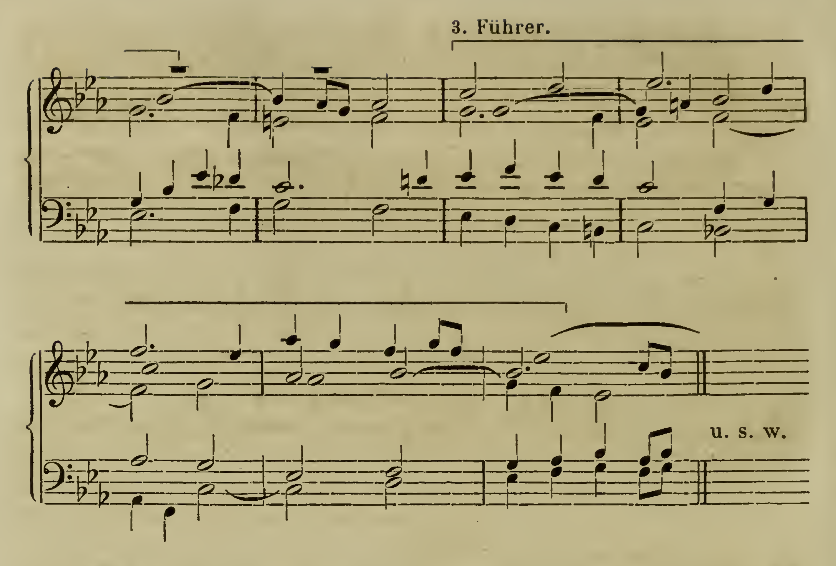
1. Führer,	1. Gefährte,	2. Führer,	2. Gefährte,	3. Führer.
1. Sopran,	Alt,	2. Sopran,	Bass,	Tenor

und ähnliche Bildungen.

Wir zeigen den Anfang einer fünfstimmigen Fuge nach der ersten angegebenen Stimmenordnung:

171.





Mit dem 1. Sopran tritt die Fünfstimmigkeit des Tonsatzes ein. Es würde aber weder nothwendig noch zweckmässig sein, in der Folge diese Fünfstimmigkeit stets beizubehalten. Es ist schon früher erwähnt worden, dass man bei jedem neuen Eintritt des Themas, um es besser hervortreten zu lassen, der dasselbe vortragenden Stimme einige Pausen vor dem Eintritt zutheilt. Hiervon lässt sich bei der Vielstimmigkeit solcher Tonsätze reichlich Gebrauch machen, so dass bei längerer vier- und dreistimmiger Fortführung sowohl eine nothwendige Abwechslung als auch durch die Vollstimmigkeit eine zweckmässige Steigerung hervorgebracht werden kann.

Für weiteres Studium verweisen wir auf die öfters erwähnte *Cis* moll- und *B* moll-Fuge des wohltemperirten Claviers, so wie auf viele Orgelfugen von S. Bach.

Von den übrigen mehrstimmigen Fugen dürfte die sechsstimmige für einfache Tonsätze brauchbar sein, die siebenstimmige wohl nur sehr selten zur Anwendung kommen und die achtstimmige nur unter gewissen Modificationen. Da der achtstimmige polyphone Satz in der Regel nur für religiösen Gesang oder solchen sehr ernsten Inhalts benutzt wird und in seinem Ausdruck brauchbar ist, so haben wir es nur mit der Einrichtung desselben für diese Zwecke zu thun. Man theilt dann die Stimmen gern in zwei Chöre, die wechselsweise wirken und an gewissen Stellen zusammentreten, in welchem Falle aber der allzugrossen Fülle und Schwerfälligkeit wegen, nicht selten die reell achtstimmige Führung verlassen wird, und einzelne Stimmen verbunden fortschreiten, z. B. der

erste und zweite Bass, der erste und zweite Sopran. Ist dies nun auch für die eigentliche Fuge oft nicht anwendbar, weil sie dadurch ihren Charakter verlieren würde, so benutzt man doch in solchen Fällen die Trennung der Chöre und giebt eine Partie des Tonsatzes, eine Durchführung des Themas dem einen eine andere dem andern Chore, oft in Verbindung mit einzelnen Stimmen des andern, um die Vielstimmigkeit, auf die es hierbei doch hauptsächlich ankommt, nicht zu verlassen, und lässt nur in wenigen Fällen beide Chöre vollstimmig zusammen wirken. Hierdurch wird die Ausführung solcher Fugen möglich, und der Effect wird bei guter und umsichtiger Arbeit und gewissermaassen architektonischer Vertheilung der Massen ein künstlerischer sein, da nun nicht mehr eine unentwirrbare Menge von Stimmen zusammenwirkt, sondern der achtstimmige Satz in mehrfacher Schattirung als die höchste Steigerung des ganzen Tonsatzes erscheint.

Schliesslich wollen wir noch die Bemerkung hinzufügen, dass die zweichörige Fuge am zweckmässigsten das Thema mit dem Gegensatze zugleich beginnt, oder als Doppelfuge zu schreiben ist, um die Vollständigkeit von vorn herein anzudeuten und nicht durch das achtmalige Eintreten des Themas den Satz selbst zu sehr auszudehnen.

Indem wir uns zur vierstimmigen Fuge zurückwenden, haben wir noch einige besondere Arten derselben zu erklären.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Die Gegenfuge.

Fugà al rovéscio, in moto contrario.

Das Thema der Fuge in der Gegenbewegung zu benutzen ist uns bereits bekannt geworden. Es kann dies, wie wir gesehen haben, bei jeder Fuge an irgend geeigneter Stelle geschehen (Seite 122) und insofern würde eine besondere Classification zu treffen nicht nöthig sein. Es ist aber vorauszuschicken, dass es sich hier nicht um jene gelegentliche Benutzung der Gegenbewegung oder Umkehrung des Themas handelt, sondern dass es Fugen giebt, in welchen die Gegenbewegung den besondern Charakter derselben bestimmt, und die Beantwortung in gerader Bewegung nur ausnahmsweise vorkommt. Wie bei jeder Fuge der erste Eintritt der Stimmen und die erste Durchführung des Themas die Art derselben hauptsächlich bestimmt, so wird es auch bei der Fuge in

der Gegenbewegung der Fall sein und die Benennung »Gegenfuge« rechtfertigen.

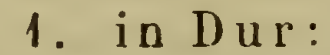
Die Gegenfuge ist eine nicht oft gebrauchte Form, die ihrer Eigenthümlichkeit wegen öftere Anwendung verdiente. Die entgegenkommende Beantwortung des Themas durch den Gefährten ist sehr bezeichnend und vermag dem ganzen Satze viel Interessantes zu verleihen.

Die Beantwortung des Themas in der Gegenbewegung kann auf zwei verschiedene Arten erfolgen:

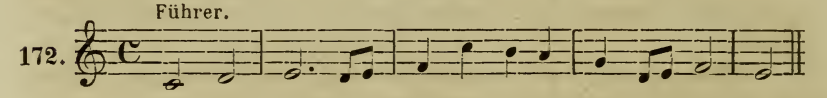
entweder im Allgemeinen durch den Gegensatz von Prime und Quinte in Dur und Moll, wodurch in Dur die Nachahmungen nicht streng, in Moll aber grösstentheils streng erscheinen;

oder dadurch, dass die Gegenbewegung in Dur durch die bei den Nachahmungen gezeigte Tonleiter (S. 9) gebildet wird. — In Moll wird die oben angeführte Tonleiter mit der ersten Art zusammentreffen.

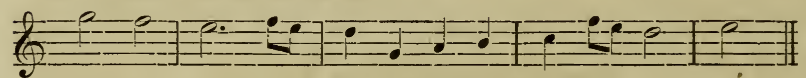
Einige Beispiele mögen dies erläutern.



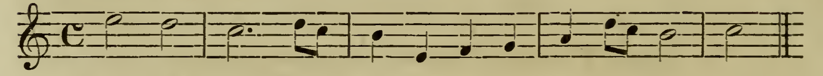
Führer.



a. Gefährte nach der ersten Art.

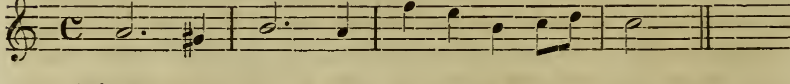


b. Gefährte der zweiten Art.

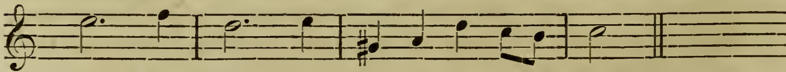


2. in Moll:

Führer.



Gefährte.



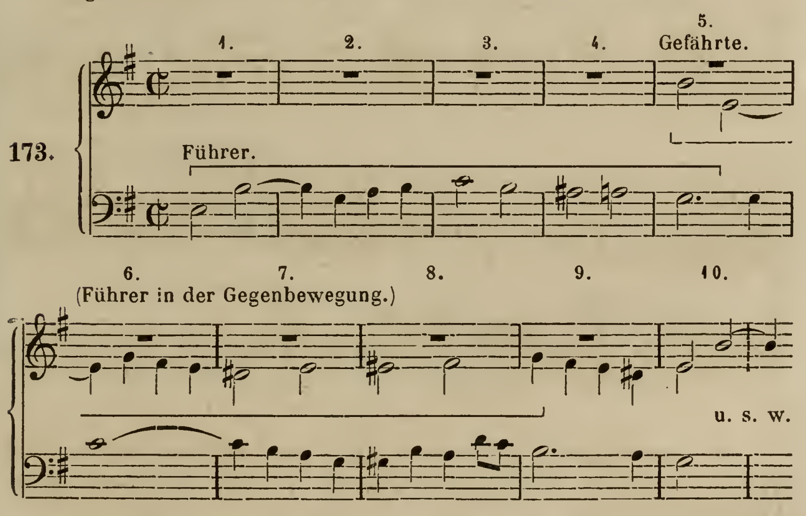
Bei Vergleichung der Gefährten *a.* und *b.* wird sich zeigen, dass *a.* die Beantwortung durch die Quinte, wie sie in der einfachen Fuge gebräuchlich ist, andeutet, aber nicht streng nachahmt; *b.* aber das aus der einfachen Quintenfuge Gewohnte vermissen lässt, dafür

aber die Nachahmung streng wiedergiebt; das Thema in Moll aber beide Erfordernisse rechtfertigt. Es mag wohl daher kommen, dass man in Moll mehr Fugen in der Gegenbewegung findet als in Dur.

Bei aller Einfachheit des Verfahrens bei Bildung dieses Gefährten wird es sich aber doch auch treffen, dass ein Thema nicht so gut zur Gegenbewegung geeignet ist, als das andere, weshalb man bei der Wahl des Themas zur Bearbeitung einer Gegenfuge sehr sorgfältig verfahren muss.

Am meisten findet man das Thema derartiger Fugen durch chromatische Fortschreitungen gebildet, weil sich diese in der Gegenbewegung ziemlich gut und streng ausführen lassen.
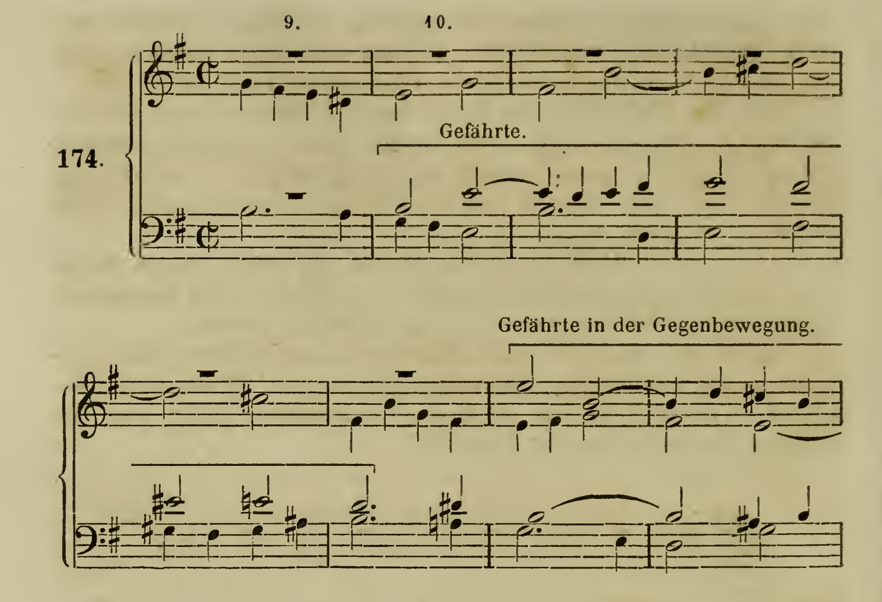
Gehen wir nun zur ersten Einführung der Stimmen über, so werden sich manche Eigenthümlichkeiten zeigen. Wir wollen dieselben an einem Beispiele erläutern. Gewöhnlich findet man die Bildung des Gefährten auf diese Art.
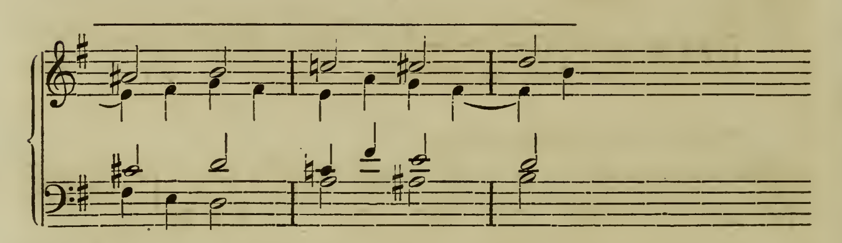


Erstens bringt, streng genommen, die zweite Stimme nicht die Bildung des Gefährten im gewöhnlichen Sinne, sondern einen Führer in der Gegenbewegung;

zweitens wird dadurch, dass die dritte Stimme wieder so eintritt, wie die erste (siehe Takt 10) und die vierte wie die zweite, der Führer zweimal in gerader, zweimal in Gegenbewegung erscheinen, also gewissermaassen viermal hintereinander. Obwohl diese Einführung die gewöhnliche, ist doch folgende vorzuziehen, die in der dritten Stimme den Gefährten in gewöhnlicher Bildung bringt und in der vierten die Umkehrung dieses. Wir knüpfen an den 8. Takt von Nr. 173 an:

174.

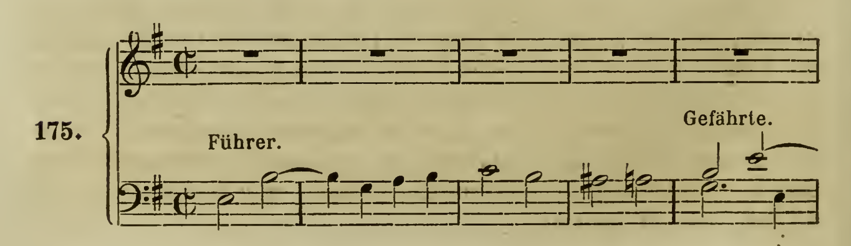


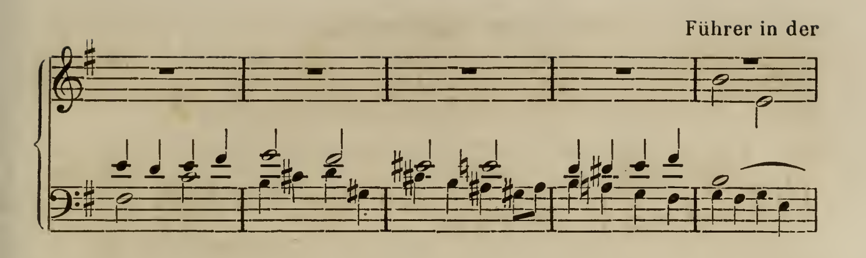


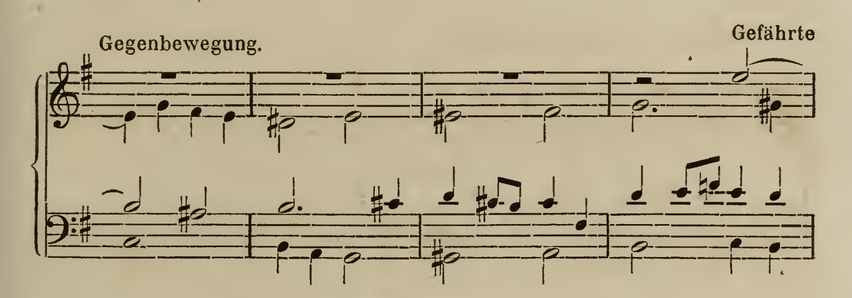
Es wird dadurch, dass der Gefährte nach früherer Bildung eintritt, eine reichere Abwechslung geboten, die der monotonen ersten Art vorzuziehen ist.

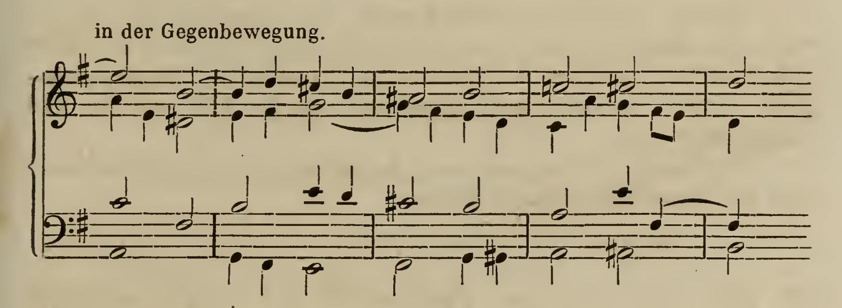
Ausser diesem könnten die Eintritte noch in folgender Weise geordnet werden:

175.

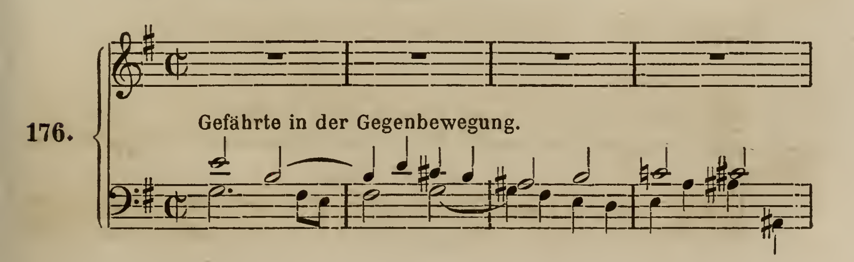


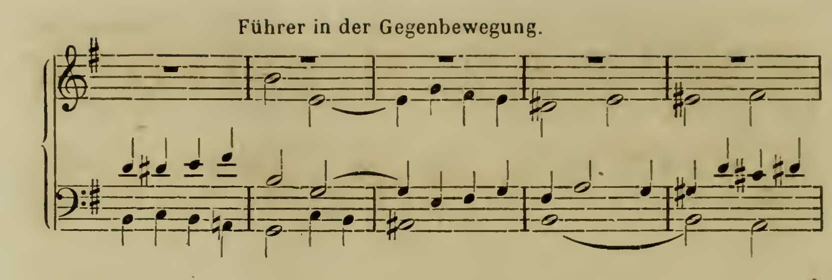


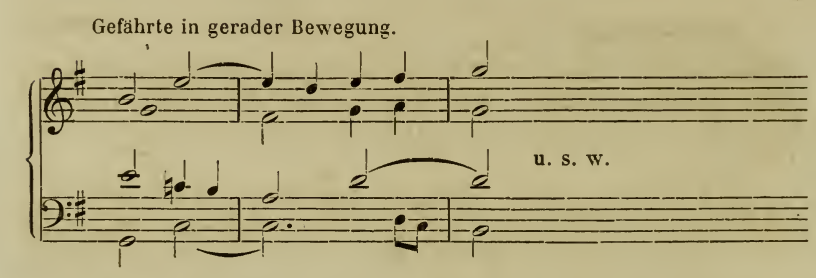




So viel Abwechslung diese Art der Einführung bietet, so hat sie den Nachtheil, dass sie sich nicht sogleich, sondern erst später als Gegenfuge ankündigt. In dieser Beziehung ist folgende Ordnung besser. Wir knüpfen an den 5. Takt von Nr. 175 an.

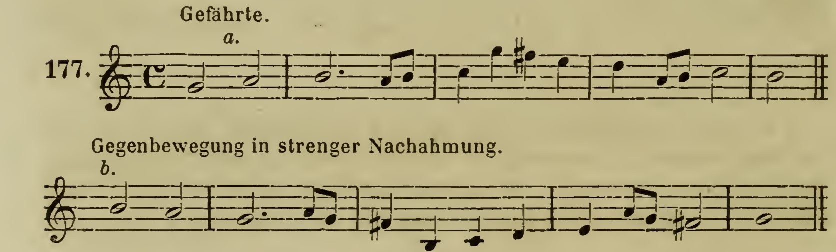




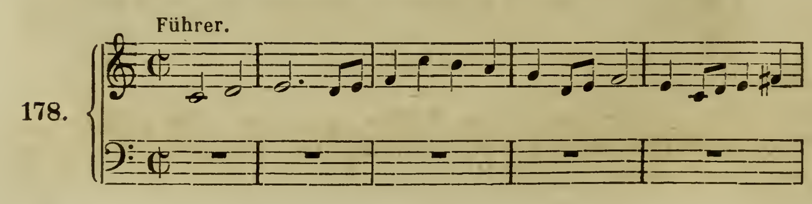


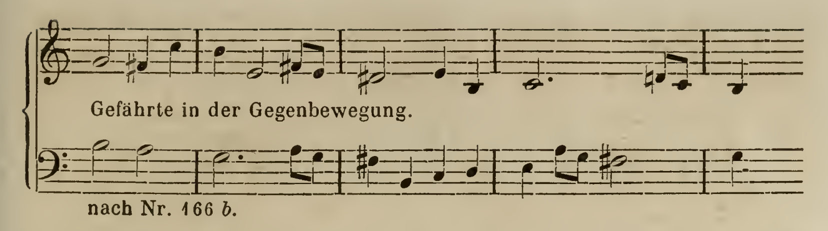
Wenden wir diese Untersuchungen auf Fugen in Dur an, so wird sich Gleiches zeigen, wenn wir die zweite Stimme so bilden wie Nr. 172 *b*. Suchen wir aber mehr Abwechslung hervorzubringen, so wird entweder die Einführung von Nr. 175 oder Nr. 176 anzuwenden sein.

Die Bildung des gewöhnlichen Gefährten von Nr. 172 ist diese und ihre Gegenbewegung wie folgt:



Folglich könnte der erste Eintritt der Stimmen so erfolgen:





Der Eintritt des Tenors würde sodann durch den Führer in der Gegenbewegung nach Nr. 172 *b.* und der des Soprans durch den Gefährten nach Nr. 177 *a.* erfolgen.

Anmerkung. Auf diese Weise erklärt sich natürlicher und bestimmter, was in manchen Lehrbüchern erst durch Hilfe einer neuen Verkehrungstonleiter möglich wird, ohne dass man erfährt, woher diese neue Verkehrungsart stammt und warum gerade diese gewählt wird.

Die Fortsetzung der Fuge bedarf keiner Anleitung, sie ist wie jede andere zu bilden, nur muss natürlich die Gegenbewegung des Themas vorherrschen, damit dieselbe als wirkliche Gegenfuge ihren Charakter behält. —

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Die Choralfuge.

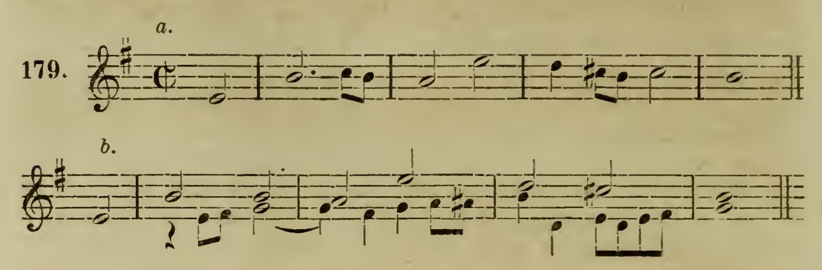
Die Choralfuge tritt uns in zwei Arten entgegen: entweder bilden eine oder mehrere, oder auch wohl alle Strophen der Choralmelodie abwechselnd die Themen der Fuge; oder das Thema der Fuge selbst ist frei gebildet und dient dem Choral, der an geeigneten Stellen hinzutritt, gewissermaassen zur Begleitung.

Die erste Art nennt man auch wohl in näherer Bestimmung fugirten Choral, die zweite Choral mit Fuge. Hierzu kann man noch eine Mittelgattung rechnen, die den Choral zwischen die Fuge selbst als Mittel- und Zwischensätze bringt.

1. Der fugirte Choral.

Bildet eine, und zwar immer die Anfangsstrophe des Chorals das Thema der Fuge, so kann sie als eine einfache oder Doppelfuge gearbeitet werden. Im ersten Fall bringt man auch wohl einige melodische Veränderungen oder Ausschmückungen des Themas an, um die Monotonie der gleichmässigen Fortschreitung der Choral-

strophe zu vermeiden, z. B. bei dem Choral: **Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin** — auf diese Art:



oder was noch besser ist, man lässt den Gegensatz zugleich mit eintreten, wie obiges Beispiel *b.* zeigt. Als Doppelfuge bedarf sie keiner weitern Erklärung. Der erste Eintritt einer solchen mag hier folgen:
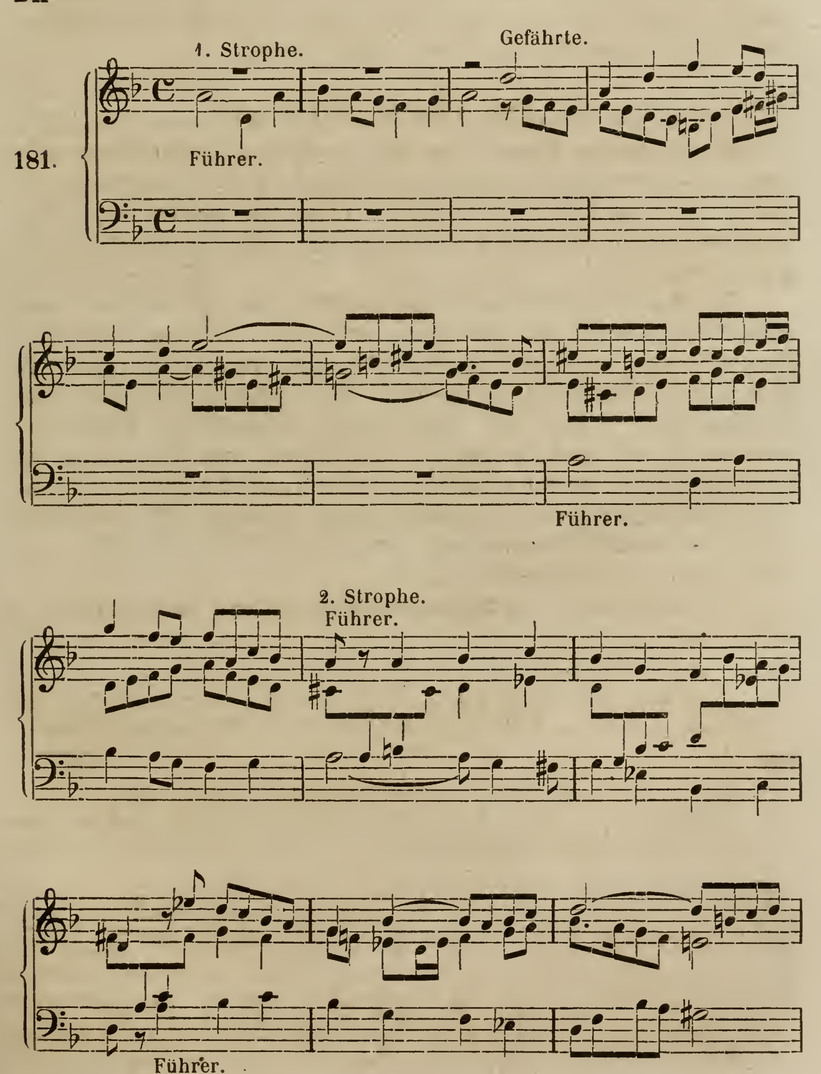
180.
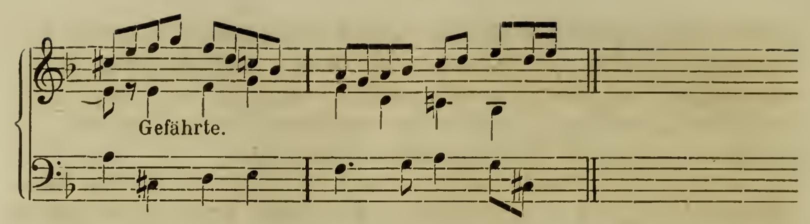
Ob mehrere oder alle Strophen des Chorals zu wählen sind, wird von Umständen abhängen. Ist der Choral sehr lang, so wählt man nur die Hauptstrophen. Jede Strophe, die zur Bearbeitung in der Fuge dient, ist in allen Stimmen anzubringen und man hat stets darauf zu sehen, dass der Gefährte derselben richtig

gebildet ist, und nicht eine blos freie Nachahmung bringt, was den Charakter der Fuge verletzen würde. Dabei hat man aber so viel als möglich Engführungen aufzusuchen, um den Satz nicht weitschweifig zu machen; auch Zusammenziehung zweier Strophen, wo es angeht, wird das Tonstück mehr concentriren.

Den Eintritt zweier Strophen zeigt der Anfang folgender dreistimmigen Fuge über den Choral: **Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir** —

181.





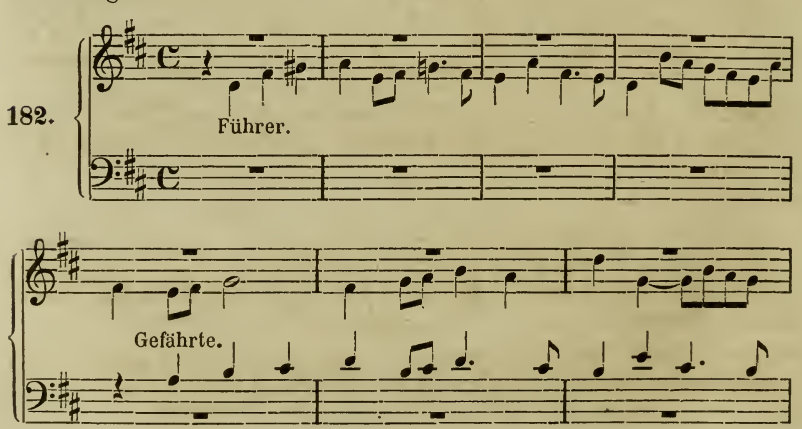
Es bedarf nur der Bemerkung, dass die Ordnung der Stimmeneintritte sich bei jeder Strophe nach den Umständen, die Stellung der Harmonie und Tonart bieten, richten wird.

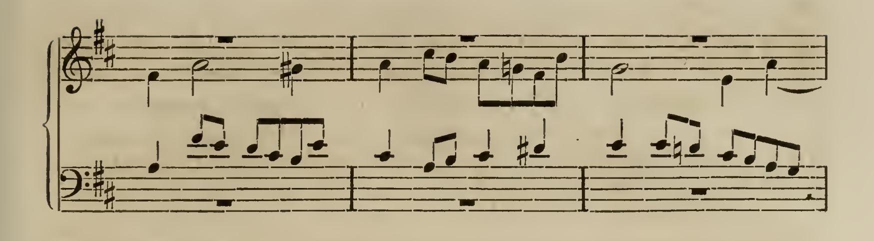
2. Der Choral mit Fuge.

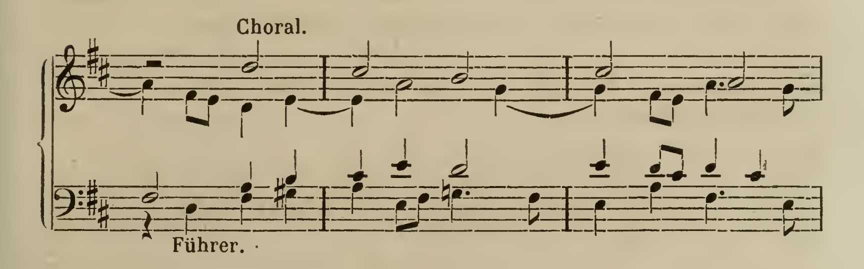
Hier wird das Thema zur Fuge entweder selbstständig oder auch nach der ersten Strophe des Chorals in freier Nachahmung gebildet. Im ersten Falle muss bei der Erfindung des Themas auf die Möglichkeit der Verbindung desselben mit dem Choral Rücksicht genommen werden.

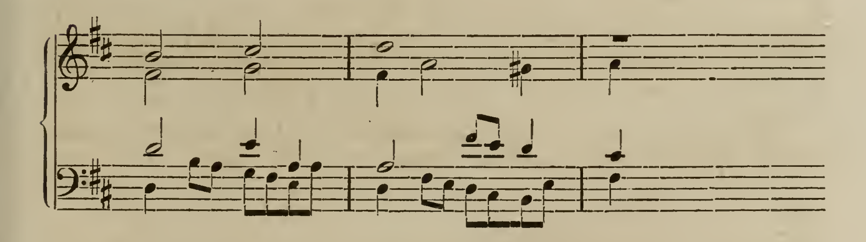
Die Fuge beginnt in der Regel allein ohne den Choral; nach dem ersten Eintritt der Stimmen, entweder während der ersten Durchführung, oder nach derselben, tritt der Choral dazu, an einer gut hervortretenden Stelle, die gewöhnlich durch einen gleichzeitigen Eintritt des Fugenthemas gebildet ist, beginnend, während die übrigen Stimmen mit der Durch- oder Ausführung der Fuge fortfahren. Dass die Bildung der Fuge selbst nicht in gewöhnlicher oder freier Weise geschehen kann, sondern sich nach dem Gange des Chorals richten muss, versteht sich wohl von selbst, und wird eben so einleuchtend sein.

Wir geben hier ein Beispiel in dem Anfange eines Chorals mit Fuge.





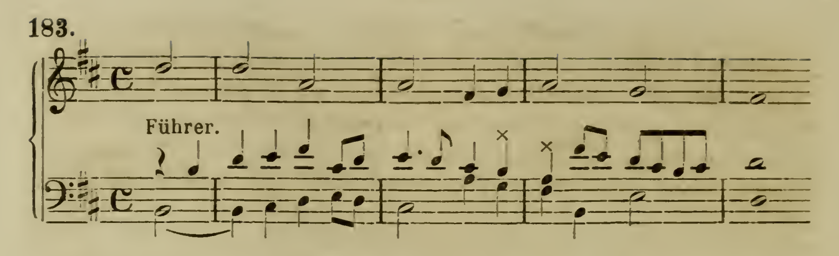




Der Choral: **Vom Himmel hoch da komm' ich her** — tritt hier beim zweiten Führer ein. Dieser Anfang war hier nicht geboten, er konnte eben so gut früher oder später erfolgen, wenn sich eine gute Stelle dazu fand. Das Thema zur Fuge ist nicht aus dem Choral genommen, aber mit Berücksichtigung der ersten Strophe erfunden.

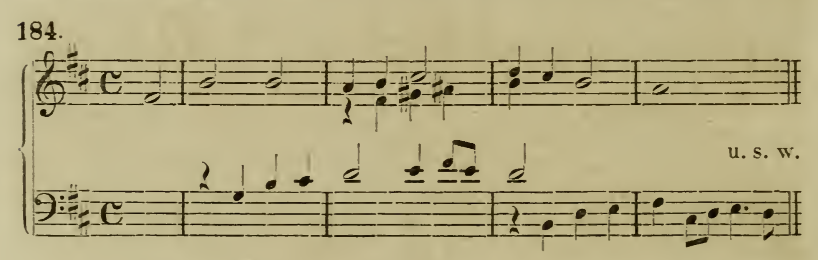
Nur selten aber wird sich das Thema zu gleicher Zeit den andern Strophen so bequem anschliessen, deshalb ist genau zu untersuchen, in welcher Tonart, zu welcher Zeit und in welcher Ausdehnung das Thema bei den übrigen Strophen anzubringen ist. Diese Untersuchungen sind eben so interessant als nützlich und befördern die Gewandtheit, geeignete Anknüpfungspunkte schnell aufzufinden, ungemein, eine Gewandtheit, die nicht allein für die Fuge nothwendig ist. Zur zweiten Strophe würde sich unter anderm das Thema, mit einer kleinen Abänderung in *H* moll, so stellen:

183.



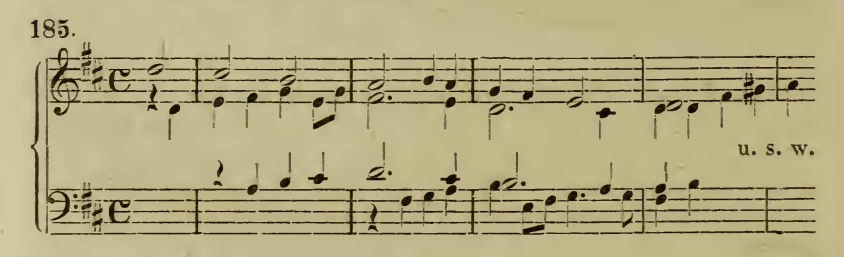
Nicht nothwendig und zweckmässig wäre es, das Thema immer vollständig anzuwenden; es ist besser, einzelne Theile desselben nach Art der Engführungen bei spätern Strophen zu bringen und das vollständige Thema für die Zwischensätze zu benutzen, z. B. bei der dritten Strophe:

184.



Die letzte Strophe soll noch in folgender Bearbeitung, die noch weiter auszuführen wäre, hier stehen.

185.



Bei aller Beschränkung, die der Choral verursacht, giebt es bei solchen Arbeiten noch ein weites Feld für ächte künstlerische Erfindungen und Combinationen, die dem Kraft- und Talentvollen um so lieber sind, als es Schwierigkeiten dabei zu überwinden giebt, die tüchtige und rechte Ausbildung voraussetzen.

Weitere Veränderung in der Art dieser Fugen kann noch dadurch hervorgebracht werden, dass der Choral unter die Stimmen so vertheilt wird, dass dieselben abwechselnd die Strophen vorzutragen haben, und ausserdem an der Fuge Theil nehmen. Es bedarf hierüber sowie über die ganze vorstehende Fugenart keiner

weitern Bemerkung, zumal da uns die Arbeit nicht ganz fremd ist, da wir bereits bei den Nachahmungen auf dieselbe aufmerksam gemacht haben. Die S. 13 vorgeschlagenen Studien in den freien Nachahmungen haben grosse Aehnlichkeit mit vorliegender Aufgabe, der Unterschied besteht nur darin, dass hier die Nachahmungen auf die Regeln der Fuge sich begründen, während sie dort frei sind.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Die Fuge für Gesang.

Wenn wir in allen unsern theoretischen Arbeiten und Uebungen von der Gesangmusik überhaupt, als der Grundlage aller Musik, ausgegangen sind, so wird eine besondere Anweisung für die Gesangfuge überflüssig scheinen, weil wir auch bei der Fuge unsern Grundsatz nicht verlassen haben — anderseits handelt es sich hier gar nicht um eine besondere, bisher nicht erwähnte Gattung von Fugen, sondern es werden alle oben erklärten Arten auch für wirklichen Gesang verwendet werden können —; aber alle Beziehungen auf die Gesangmusik geschahen doch nur sehr allgemein und ohne besondere Rücksicht auf die Eigenthümlichkeiten einer wirklichen Gesangfuge.

Da die Instrumentalfuge uns ein ziemlich weites Feld bietet, auch der Uebergang zu derselben theils in unsern Arbeiten, theils in den Beispielen enthalten ist, so dürfte es auf der andern Seite nicht unzweckmässig sein, auch die Grenzen und das Besondere der wirklichen Gesangfuge kennen zu lernen und so nach dieser Seite hin den Weg zur praktischen Anwendung zu eröffnen.

Die Gesangfuge bietet uns Betrachtungen in zwei Beziehungen: einmal als selbstständiger Gesangsatz ohne Begleitung, sodann als Tonsatz mit Begleitung. Die Erklärung der ersten Art wird auch der zweiten zu Gute kommen; bei der letzten aber wird es sich besonders um das Verhältniss der Begleitung zur eigentlichen Fuge handeln.
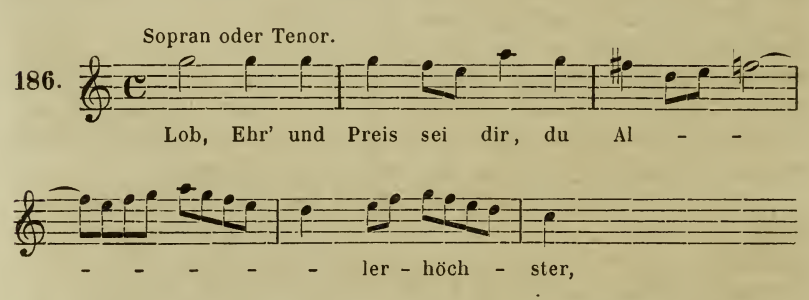
1. Die Gesangfuge ohne Begleitung.

Bei der Gesangfuge sind zwei Dinge zu beachten: die Natur der Singstimmen und sodann die Art und Behandlung des Textes oder der Worte, die dem Thema untergelegt werden.

Die Grenzen des Stimmenumfangs ist das erste, was berücksichtigt werden muss. Die Möglichkeit der Ausführung wird da nicht gesichert sein, wo einer Stimme Töne zugemuthet werden, die entweder gar nicht oder nur sehr selten in ihrem Bereich liegen. Aber auch innerhalb dieser Grenzen wird es rathsam sein, sich hauptsächlich auf die mittlern Töne zu beschränken und hohe Lagen nur in nicht zu langer Dauer zu benutzen, sowie die äussersten Grenzen selten und nur unter besonders günstigen Umständen anzuwenden.

Wenn der Umfang des Soprans von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{a}}$,
— — des Alts von g bis $\bar{\bar{e}}$,
— — des Tenors von c bis $\bar{a}$,
— — des Basses von G bis $\bar{e}$
angegeben wird, so bedarf es immer noch für die äussersten Töne, selbst wenn sie sogar in gewissen Fällen überschritten werden können, z. B. im Sopran bis $\bar{\bar{b}}$, bei der Verwendung grosser Vorsicht. Nicht allein, dass die hohen Töne in jeder Singstimme nur mit Anstrengung hervorzubringen sind, die tieferen aber in der Regel an Kraft und Farbe verlieren, wird ein zu häufiger und langer Gebrauch der hohen Töne einer guten Ausführung eben so leicht schaden, wie die häufige Benutzung der tiefen Lagen, wenn es für die letzteren nicht der besondere Ausdruck fordert.

So würde es nicht gerathen sein, eine Fuge etwa so anfangen zu lassen:



Obwohl die Grenze hier nicht überschritten ist, so würde doch die Stellung des Themas in dieser Höhe nur eine mühsame und am wenigsten wohlklingende Ausführung verbürgen, abgesehen davon, dass Sylben auszusprechen in dieser Lage kaum auszuführen ist.

Sodann sind Ruhepunkte — Pausen — für die einzelnen Stimmen in der Gesangfuge sorgfältiger und öfter anzubringen, als es bei der Instrumentalfuge nothwendig ist. Ohne diese würden die

Stimmen bei einer etwas langen Fuge sehr leicht erschöpft werden und ein frischer, freier Vortrag derselben sehr zweifelhaft sein. Man sucht daher während der Fuge den Stimmen, nicht blos in der Weise, wie wir es früher schon gethan, vor dem Eintritt des Themas einige Ruhepunkte zu gewähren, sondern man bringt auch gern andere kleine Pausen an, die sich durch eine zweckmässige Eintheilung der Worte wohl ermöglichen lassen.

Vor Allem aber ist zu fordern, dass eine Fuge für Gesang auch gesangmässig geschrieben sei. Es ist schon über diese Eigenschaft oben bei der Erfindung eines Fugenthemas gesprochen worden; dort geschah ihrer nur als Erforderniss eines solchen im Allgemeinen Erwähnung, hier ist noch etwas näher darauf einzugehen. Es ist zunächst zu wünschen, dass der Componist selbst Sänger sei, oder wenigstens so viel vom Gesang verstehe, um beurtheilen zu können, was einer Stimme zugemuthet werden kann. Alles, was sowohl mechanisch, wie seiner innern harmonischen und contrapunktischen Correctheit wegen gut zu intoniren und leicht zu treffen ist, überhaupt Alles, was aus dem reinen Satze resultirt, wird auch gesangmässig sein. Auch bewegte Figuren, deren Bildung weder melodischen Bedingungen, noch der harmonischen Grundlage widerstreitet, in nicht allzuraschem Tempo, sind zu brauchen, wenn auch mässig und nicht in vielen Stimmen gleichzeitig zu verwenden.

Wenn nun aber auch eine Grenze zu ziehen ist zwischen Gesang- und Instrumentalmusik, mit andern Worten: wenn man die Singstimmen nicht wie Instrumente behandeln kann, so darf man doch auch an den Sänger, wo es gilt, etwas höhere Forderungen stellen, und seiner Bequemlichkeit und seinen Schwächen nicht zu viel nachgeben. Uebersteigt die Zumuthung an ihn nicht dessen physische Kräfte, ist man überzeugt, dass schwierige Intervallfolgen auf Grundsätzen einer richtigen Harmonieverbindung ruhen, dass Figurenbildungen melodisch sind und nothwendiges Athemholen wohl gestatten; so kann man auch verlangen, dass er sich in schwierigere Harmoniefolgen hineindenke, um seinen Part mit Sicherheit und Kraft auszuführen. So sind die meisten Gesangcompositionen S. Bach's für den blos mechanisch gebildeten Sänger schwierig, während sie dem tüchtigen, musikalisch durch- und ausgebildeten wenig Schwierigkeiten machen, weil ihm das Verständniss für die innere Nothwendigkeit ihrer Factur aufgegangen ist.

Die Art des Textes und dessen Behandlung in der Fuge bedarf noch einiger Worte.

Sobald das Wort zur Musik tritt, wird es das Bestimmende

nach Inhalt und Form. Wie ein Text beschaffen sein müsse, wenn er musikalisch wiedergegeben werden soll, kann hier nicht weitläufig ausgeführt werden, es mag hier genügen zu bemerken, dass es die Stimmungen des Gemüths, die Empfindungen, die Ausdrücke des Seelenlebens — der Freude, des Schmerzes, der Wonne und Trauer, des Zorns und Hasses u. s. w. — in allen möglichen Schattirungen sind, welche die Musik wiederzugeben hat, gleichviel, ob sie an und für sich im Text enthalten sind oder in Verbindung mit Schilderungen oder Aussprüchen treten. Daraus wird zunächst folgen, dass der Ausdruck einer Fuge eben so verschieden sein kann und soll, als der Text verschiedenen Inhalt haben kann.

Einen für Musik geeigneten Text vorausgesetzt, wird für uns die Frage zu beantworten sein: wie muss ein Text beschaffen sein, der zu einer Fuge geeignet ist?

Da die Fuge Chorgesang ist, kann natürlich nur eine allgemeine, Vielen gemeinschaftliche Stimmung — eine solche, an welcher nicht blos ein bestimmtes Individuum, sondern eine Gesammtheit Antheil hat — Gegenstand des Ausdrucks sein. Dass dabei der Wortausdruck nicht immer ein allgemeiner, collectiver zu sein braucht, wie z. B. *Wir preisen dich in Ewigkeit — Frohlocket mit Händen, alle Völker* — oder: *Durch seine Wunden sind wir geheilet* — sondern selbst das Ich als Repräsentant der Gesammtheit auftreten kann, z. B. *Ich will dir singen Hallelujah!* — wird klar werden, wenn man bedenkt, dass gerade in der Fuge jede einzelne Stimme als gesonderte Persönlichkeit in ihrer Weise dasselbe ausspricht, was die Gesammtheit im Allgemeinen thut.

Die höhere Bedeutung der Fuge, die Wichtigkeit derselben als Tonsatz setzt aber auch eine hohe Bedeutung des Textes voraus. Da, wo eben eine Gesammtheit sich bewogen fühlt, einen Ausspruch der Empfindung so eindringlich zu wiederholen, muss derselbe eine besondere Wichtigkeit haben; deshalb wird sich die Gesangfuge gern als Gipfel eines Tonwerks zu anderen Sätzen gesellen. Die hohe Bedeutung, der Ernst und die Würde dieser Kunstform hat auch die Componisten stets veranlasst, die Gesangfuge für Schilderungen bedeutender, wichtiger, für erhabene — meist religiöse — Stimmungen zu verwenden, und, wo dies nicht stattfand, nur in sehr kurzer, unausgeführter Weise Gebrauch davon zu machen, z. B. selbst in Opern.

Die Form des Textes zu einer Fuge muss einen abgeschlossenen Gedanken enthalten; aus ihm soll sich das Thema erzeugen und dieses mit ihm ein Ganzes bilden. Wenn es auch der besondern Unterweisung oder dem eignen Studium der vorzüglichsten

Muster überlassen bleiben muss, wie sich das Thema durch den Text gestalten kann und wird, so soll doch auf einige allgemeine äussere Momente hier aufmerksam gemacht werden.

Eben so wie ein Fugenthema überhaupt kurz oder lang sein kann, so kann auch ein Text von verschiedener Ausdehnung als solcher zu einer Fuge dienen. Ein Wort: *Amen* — *Hallelujah* — ist schon oft und, wo es eines allgemeinen Ausdrucks der Bekräftigung, der Befriedigung, des Jubels bedurfte, mit Recht zur Fuge benutzt worden. Es mag dabei als bekannt vorausgesetzt werden, dass zur Erfüllung der musikalischen Idee die Sylben ausgedehnt werden können, so dass auf eine Sylbe mehrere Noten, sogar Gänge gesetzt werden können. Ausser Gedanken von wenig Worten, wie z. B. *Kyrie eleison* — *Osanna in excelsis* —, welche schon oft zur Fuge benutzt worden, sind es auch längere Sätze, die sich zum Thema bilden lassen, z. B.:

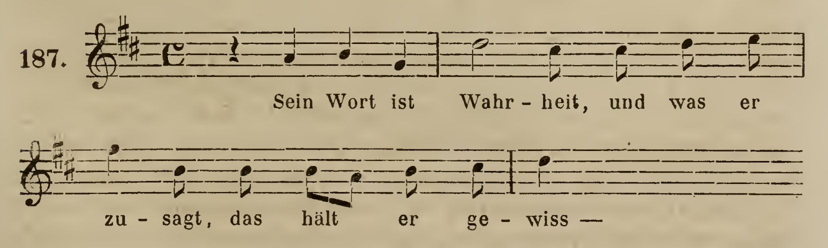
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. —
Sie konnten nicht trinken das Wasser, denn es war voll Blut. —

Enthält der Text nur einen, ungetrennten Satz, so wird er zu einer einfachen Fuge dienen; besteht derselbe aber aus zwei Sätzen, die in einem logischen Zusammenhange stehen, z. B.:

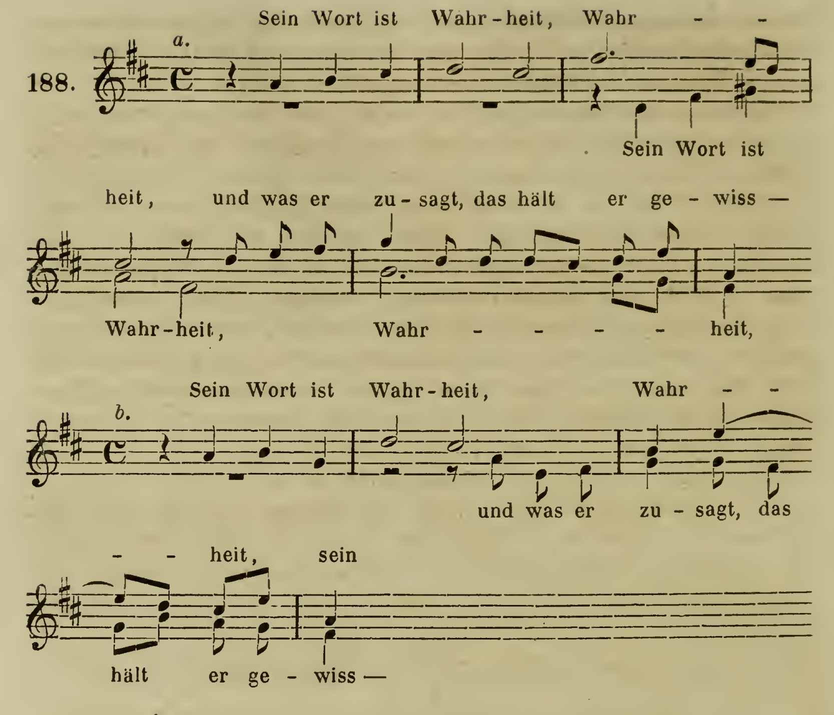
Sein Wort ist Wahrheit, und was er zusagt, das hält er gewiss. —
Herr, ich traue auf dich, lass mich nicht zu Schanden werden. —
Ob tausend fallen zu deiner Seite, zehntausend zu deiner Rechten, so wird es dich doch nicht treffen. —

so kann zwar auch ein längeres Thema zu einer einfachen Fuge dazu gefunden werden, z. B.:

187.



oft aber wird auch entweder der Hauptsatz dem Thema selbst, der Nebensatz aber den Gegen- und Zwischensätzen zugetheilt, Nr. 188 *a.*; oder es kann die Form der Doppelfuge gewählt werden, Nr. 188 *b*.



Im letzten Falle muss genau beachtet werden, dass das Gegenthema nicht früher anfängt, als der Sinn des Textes erkannt worden ist. Wollte man im obigen Texte nach der Stelle: *Sein Wort* — sogleich die zweite Stimme eintreten lassen mit: *und was er zusagt* —; so würde der Sinn der Worte durch die erste Stellung nicht erkannt werden.

Diese Art der Texteintheilung hängt überhaupt mit dem Grundsatz für jeden derartigen Chorsatz anderer Form genau zusammen, nach welchem

> jeder Satz eines längern, zusammengesetzten Textes ein besonderes, eigenes Motiv — einen eigenen musikalischen Ausdruck — erhalten soll.

Ausserdem ist bei beiden Arten, besonders aber bei jener, nach welcher ein einziger Wortsatz die Fuge bildet, zu bemerken, dass, wenn auch das Thema diesen in der Regel ganz oder ungetrennt bringt, doch für die Gegen- und Zwischensätze eine Trennung der Worte zweckmässig ist, die jedoch nicht willkührlich geschehen darf, sondern für sich immer einen Sinn geben muss, und deren

Wiederholung als Bekräftigung, Verstärkung dient. Z. B. bei folgendem Texte:

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, —

etwa in folgender Weise:

Alles — alles — lobe den Herrn, — lobe — lobe — lobe den Herrn —

Ein Einblick in die vorliegenden Muster wird auch hier das Verfahren zeigen und es bedarf keiner besondern Beispiele.

Die äussere Form einer Gesangfuge wird sich, ausser aus dem Inhalt des Textes, auch aus der Stellung ergeben, welche die Fuge zu anderen Sätzen einnimmt — denn sehr selten kommt die Fuge ohne andere Sätze vor. Wenn sich daher das Maass der Grösse und Ausführlichkeit derselben nach dem Verhältniss ihrer Stellung zu den übrigen Sätzen bestimmt, so wird hierbei auch die Möglichkeit der Ausführung in Betracht kommen, und dass eine Gesangfuge ohne Begleitung schon deshalb in der Regel nicht eine so grosse Ausdehnung erhält wie eine Instrumentalfuge, weil bei ihr durch das bestimmende Wort des Textes ein Verständniss ihres Inhalts viel eher herbeigeführt ist, als bei der Instrumentalfuge, die reicherer Mittel bedarf.

2. Die Gesangfuge mit Begleitung.

Alles, was über die Behandlung der Singstimmen bereits oben erwähnt wurde, behält natürlich auch hier Geltung. Durch die Begleitung erhalten aber dieselben eine sehr wesentliche Stütze, die der Fuge unter Umständen auch eine grössere Ausführung gestattet.

Die Art der Begleitung kann zweifach sein, entweder

die Singstimmen im Vortrag der Fuge durch Verdoppelung derselben unterstützend, oder durch selbstständige Führung.

Bei der Begleitung durch die Orgel oder das Pianoforte — das letztere gewöhnlich als Stellvertreter der erstern oder des Orchesters — geschieht die einfache Verdoppelung der Singstimmen am häufigsten, und nur da, wo die Harmoniefolge bestimmter und voller sein soll, oder den einzelnen Singstimmen Ruhepunkte zu gestatten sind, tritt wohl eine grössere Ausführung ein. Bei der Orchesterbegleitung können ausser der einfachen Verdoppelung auch solche in Oktaven, durch verschiedene Instrumente ausgeführt, stattfinden. So kann in solchen Stellen, die eine Verstärkung oder Steigerung gestatten, der Sopran durch die 1. Violine oder ein Blasinstrument in der höhern Oktave verdoppelt werden; selbst der Alt kann an geeigneten Stellen durch die 1. Violine in der höhern Oktave

verdoppelt werden, während die 2. Violine die Führung des Soprans im Einklang übernimmt, wenn es ohne Verletzung der Reinheit des Satzes geschehen kann — eine Instrumentationsart, die früher sehr gebräuchlich war und von grosser Bedeutung sein wird, wenn die Mittelstimme selbst melodischen Werth besitzt.

Unter selbstständiger Begleitung ist die zu verstehen, die neben der eigentlichen Fuge —, die auch durch Orchesterpartien im Einklang unterstützt werden kann — entweder eigene Motive — meist kurze Sätze — in Nachahmungen durchführt, und dieselben auf die harmonische Grundlage der Fuge stützt; oder in einer Stimme allein, z. B. im Bass, in den Violinen, lebhafte Gänge und Figuren in freier oder strenger Fortführung bringt. Von der ersten Art giebt die kurze Fuge: *Quam olim Abrahae* — in Mozart's Requiem ein Beispiel. Für die zweite Art ist die Fuge aus den Jahreszeiten von Haydn: *Und spriesset Ueberfluss* — ein naheliegendes Beispiel. Indem eine solche Begleitung sich eng an die Fuge anschliesst, giebt sie derselben sowohl eine bedeutende Unterstützung, wie sie ihr auch viel Lebendigkeit und Glanz verleiht.

Wenn der Bass allein in einer fortlaufenden Reihe von Figuren, entweder bestimmter oder unbestimmter Art, die Fuge begleitet, so nannte man ihn früher *Basso continuo*, oder auch blos *Continuo*, bisweilen *Basso continuo ostinato*, obwohl man unter letzterer Benennung einen abgeschlossenen Satz versteht, der stets wiederholt wird und worüber die übrigen Stimmen in der mannigfaltigsten Weise sich stets neu gruppiren. Als ein Beispiel dieser Art kann die bekannte *Passacaglia* für Orgel von S. Bach dienen. Für die oben bemerkten Bassgänge hat man das Tempo sehr zu berücksichtigen, wenn die Ausführung klar und bestimmt sein soll.

Dass sich die oben angegebenen Arten der Begleitung auch vielfach mischen können, bedarf kaum der Bemerkung. Näher auf die Behandlung der Instrumente einzugehen, würde uns hier, wo es nur auf Erklärung der Begriffe ankommt, zu weit führen. Es ist dies ein Theil einer Instrumentationslehre, der einen bedeutenden Raum in Anspruch nimmt, also der besondern Abhandlung oder der Unterweisung überlassen bleiben muss. —

Achtundzwanzigstes Kapitel.

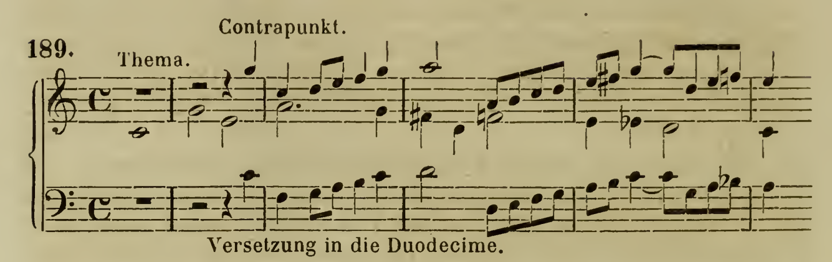
Ueber den Gebrauch des doppelten Contrapunkts in der *Decime* und *Duodecime* in der Fuge.

Wir haben bei unsern Untersuchungen bisher sehr häufig auf die Nothwendigkeit der Anwendung des doppelten Contrapunkts der Oktave aufmerksam machen müssen, aber noch niemals etwas über die sonst üblichen Contrapunkte der Decime und Duodecime erwähnt. Ausser dass uns die bisherige Darstellung und Erklärung der Fuge noch nicht in die Nothwendigkeit der Erwähnung versetzt hat, ist es besonders die seltnere Erscheinung dieser thematischen Combinationen, die den Grund abgab, die Erklärung ihrer Anwendung zu verschieben.

Die Anwendung des doppelten Contrapunkts der Decime und Duodecime setzt, wenn nicht immer die Doppelfuge, so doch wenigstens die Fuge mit gleichbleibendem Gegensatze voraus, wie überhaupt der doppelte Contrapunkt seine Entstehung dem Bestreben verdankt, dem gleichbleibenden Stoff durch verschiedenartige und mannigfaltige Stellungen neue Verwendung und dadurch erhöhtes Interesse abzugewinnen. Indem wir diese besonderen Arten des doppelten Contrapunkts etwas näher in's Auge fassen, können wir ihre Anwendung für die einfache wie für die Doppelfuge in Eins zusammen fassen.

Um den zuletzt genannten doppelten Contrapunkt, in der Duodecime, als den selten vorkommenden vorauszunehmen, weil er uns zu den wenigsten Bemerkungen Veranlassung geben wird, so sei über ihn, da seine Bekanntschaft im Allgemeinen vorausgesetzt wird, nur erinnert, dass er sich grösstentheils auf Terzenfortschreitungen gegen den *Cantus firmus* gründet, ohne die Quinte und Oktave in der Gegenbewegung auszuschliessen, was er nur in Bezug auf Sextenparallelen zu thun genöthigt ist wegen ihrer Verwandlung in Septimen. Für die Anwendung in der Fuge muss noch beachtet werden, dass, wenn auch ein Gegensatz zum Führer für den vorliegenden Zweck geeignet ist, etwaige nothwendige Veränderungen des Gefährten keine Störungen verursachen dürfen. Daher ist es immer gut, wenn, um bei vielseitiger Verwendung in keiner Weise beschränkt zu sein, die Veränderungen des Gefährten vor dem Eintritt des Gegensatzes oder des Gegenthemas erfolgen; im andern Falle müsste man den doppelten Contrapunkt in der Duodecime bei dem Gefährten vermeiden.

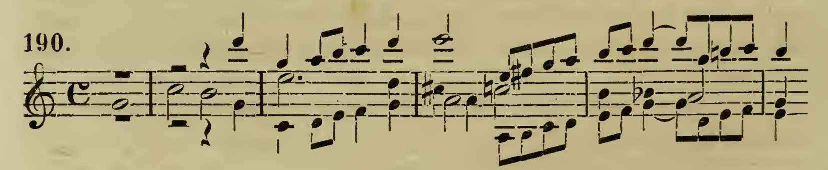
Wir zeigen seine Anwendung an einem Beispiele, welches wir langsam entwerfen und erläutern wollen.



Die Bildung des Contrapunktes in der obern Stimme geschieht hier gegen das Thema durch Terzenfortschreitung, nur im fünften Takte kommt die Oktave vor; von den übrigen Zwischenintervallen schreitet die Sexte im 3. und 4. Takte in der Gegenbewegung fort, was bei der Evolution (Umkehrung) eine richtige Führung der Septime hervorbringt. Ausserdem sehen wir im 5. Takte die Quarte oder Undecime gebunden oder vorbereitet mit später folgender Auflösung, was wieder eine richtige Anwendung der Sekunde bei der Umkehrung zur Folge hat. So viel über die technische Structur des Satzes.

Trägt man die doppelte Verwendung des Contrapunktes getrennt mit dem Thema vor, so wird man leicht empfinden, welch verschiedene Wirkung bei gleicher melodischer Bildung diese Stellungen hervorbringen, wobei man nicht übersehen darf, dass eine oder zwei freie Stimmen zur Vollständigkeit des Satzes gehören und hinzugedacht werden müssen.
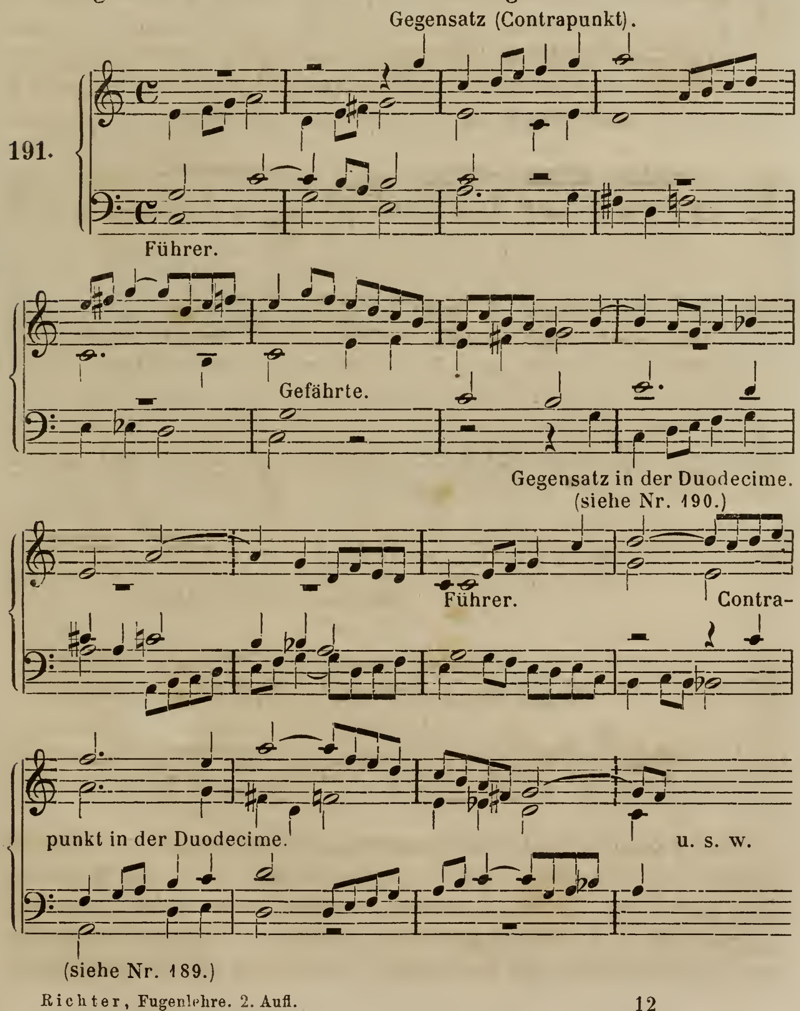
Da die Veränderung des Themas im Gefährten hier vor dem Eintritte des Contrapunktes geschehen muss, so macht die Anwendung des Contrapunktes der Duodecime auch bei diesem keine Schwierigkeiten. Die Stellung ist folgende:



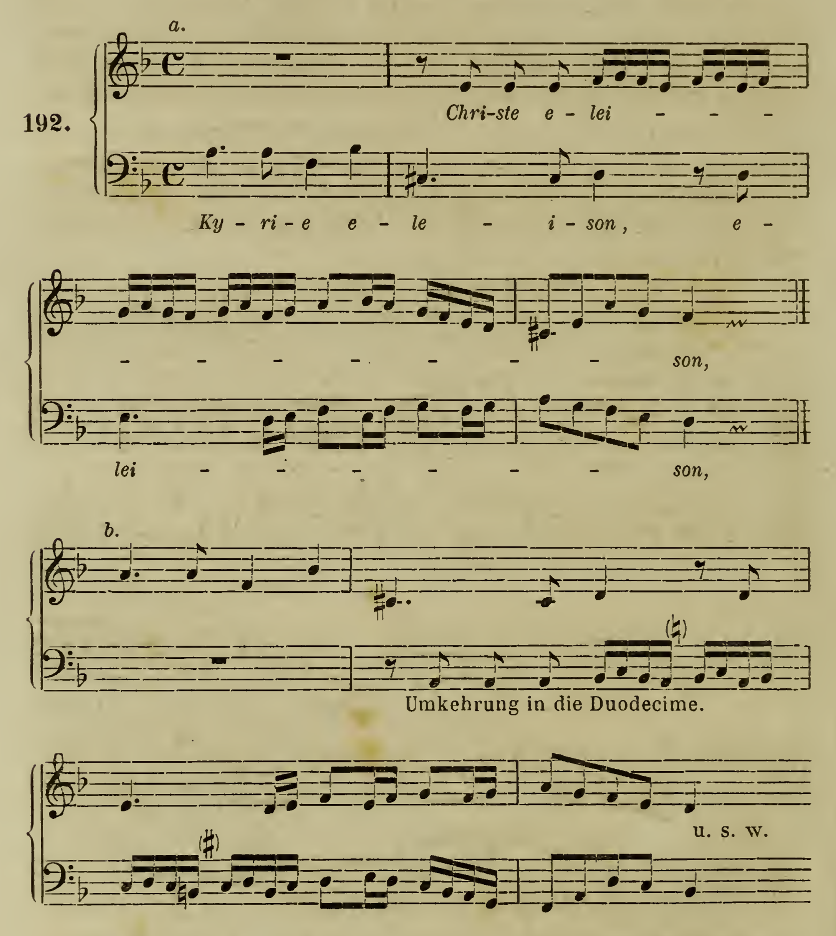
Die Stimmen sind hier etwas hoch gelegt, um sie übersichtlicher zusammenzustellen. Vergleicht man Nr. 190 mit Nr. 189, so wird man die gleiche Stellung der Stimmen finden. Aber auch noch anders kann man sich die Evolution erklären. Man kann annehmen, das Thema ist eine Quinte höher versetzt — was der Duodecime

entspricht — der ursprüngliche Contrapunkt in Nr. 189 geblieben, nur nach Art des doppelten Contrapunktes in der Oktave in die tiefe Stimme verlegt. Hieraus lässt sich erkennen, in welch enger Beziehung alle doppelten Contrapunkte zu einander stehen, und wie sie sich mit einander verbinden lassen, so gegensätzlich ihr Grundzug auch ist. Bei dem Contrapunkte in der Decime wird uns dies noch deutlicher werden.

An einem kleinen Beispiel wollen wir die Anwendung für die Fuge selbst zeigen. Wir nehmen dabei an, dass der unten befindliche Satz eine Stelle aus der Mitte der Fuge enthält, deren Folge in Bezug auf die Eintritte des Themas auch ganz anders sein könnte:



Nach obiger vorausgeschickten Darstellung bedarf die Anwendung in diesem Beispiele keiner nähern Erklärung. Zum weitern Studium des vorliegenden Gegenstandes ist noch die *G*-Fuge in dem bekannten Werke von J. S. Bach: die Kunst der Fuge, zu empfehlen. Noch näher wird uns die erste Fuge aus dem Requiem von Mozart liegen, die durchgängig auf dem doppelten Contrapunkt in der Duodecime beruht, und deren Themen hier stehen sollen:



Das Beispiel *b.* zeigt die Grundlage der Umkehrung. In dieser Ausdehnung kommt dieselbe in der Fuge aber nur in der Transposition nach *F* dur vor; an den übrigen Stellen wird der Contrapunkt meistens durch Engführungen abgebrochen. An dieser Ausführung kann man übrigens auch bemerken, dass Tonart oder Fortschreitung

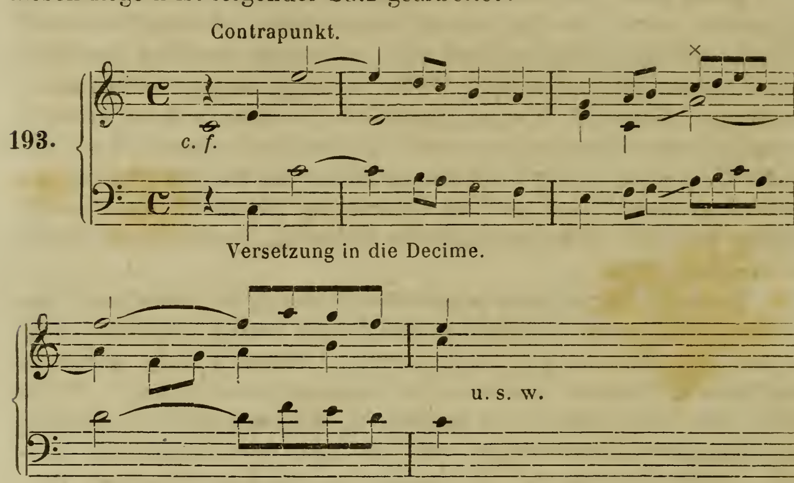
selbst öfters chromatische Veränderungen gestattet oder fordert, wie im 2. und 3. Takte des obigen Beispiels *b.* angedeutet ist, und welche die strenge Umkehrung nicht ergeben würde. Unter andern zeigen auch die Fugen aus dem »wohltemperirten Clavier« des ersten Bandes: *G*moll im 28. Takte, *H*dur in den Takten 36, 43, 54, 94, Anwendung des doppelten Contrapunktes der Duodecime.

Wenn der doppelte Contrapunkt in der Decime öfter gebraucht wird, als der soeben besprochene, so mag der Grund davon wohl daran liegen, dass eine gewisse Anwendung desselben dem Componisten näher liegt, indem sie die Wirkung ziemlich sicher verbürgt. Wenn der Contrapunkt in der Oktave Dasselbe in verschiedene Stellung bringt, ohne die Harmonie wesentlich zu verändern, so wird er als technisches Mittel zur Hervorbringung der verschiedensten Lagen trefflich dienen und für die Benutzung sich häufig darbieten. Entgegengesetzte Bedeutung hat der Contrapunkt in der Duodecime.

Durch die Versetzung in die Duodecime oder Quinte wird der Gesang von seinem Verhältniss zum *Cantus firmus* losgerissen und in ein anderes, entgegengesetztes gebracht; die Harmonie bleibt nicht dieselbe, sondern wird wesentlich eine andere. Es ist klar, dass bei regelmässiger Bildung die Wirkung dieser Versetzung eine künstlerisch-berechtigte sein wird und viel Werthvolles enthält, da sie Gleichem eine wesentlich verschiedene Bedeutung beilegt. Wenn aber die Intention des Componisten zur technischen Ausführung schon bei dem ersten Entwurfe darauf gerichtet sein muss, wenn ferner der Erfolg, bei aller Verschiedenheit gegen die ursprüngliche Stellung, nur dem feiner ausgebildeten Gehör, dem wirklich Kunstverständigen klar und deutlich sein wird; so mag darin wohl der Grund liegen, warum die an sich schöne Kunstform wenig verwendet wird. Anders ist es mit der gewöhnlichsten Verwendung des doppelten Contrapunktes in der Decime oder Terz. Die gleichzeitige Benutzung der wirklichen und umgekehrten Lagen dieses Contrapunktes lässt ihn für praktische Zwecke sehr geeignet erscheinen, wie er auch seiner Idee nach leichter erkennbar ist. Ferner geben die verschiedenartigsten Versetzungen vermittelst der Oktave eine Menge brauchbarer Stellungen, die ihn namentlich für die Fuge sehr geeignet machen, während er, einzeln benutzt, weder die Fügsamkeit des doppelten Contrapunktes in der Oktave zeigt, noch an Deutlichkeit dem der Duodecime voransteht.

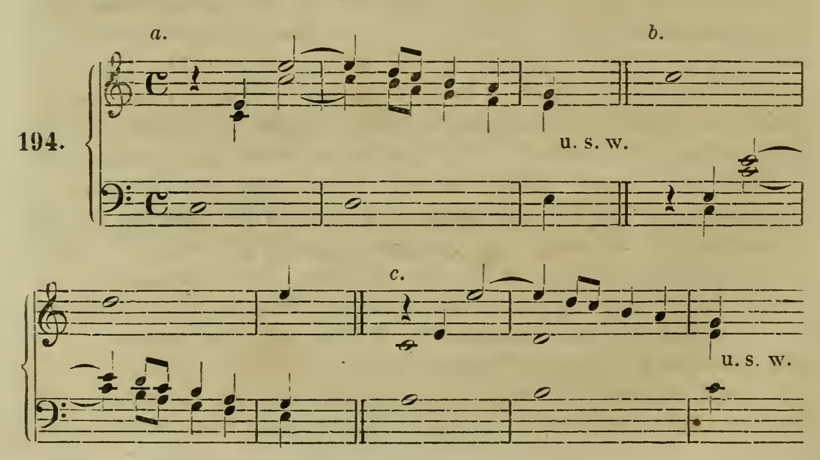
Ueberall, wo zwei Stimmen in Terzen oder Decimen — sei es der Contrapunkt oder das Thema, der *Cantus firmus*, selbst — gegen eine dritte Stimme sich bewegen, gründet sich die technische Bildung auf den doppelten Contrapunkt der Decime, was wir in einem

Beispiele noch näher erläutern wollen. Die technischen Regeln zur Ausführung dieses Contrapunktes müssen hier als bekannt vorausgesetzt werden, wir wollen nur an das Wesentlichste erinnern, dass Terzen- und Sexten-Parallelen bei Bildung des ursprünglichen Contrapunktes mit dem *Cantus firmus* ganz zu vermeiden sind und überhaupt die Gegenbewegung vorherrschend sein muss. Nach diesen Regeln ist folgender Satz gearbeitet:



Welche Uebelstände eine in gerader Bewegung angebrachte Terz hervorbringen kann, zeigt der dritte Takt und besonders die Verwendung Nr. 195.
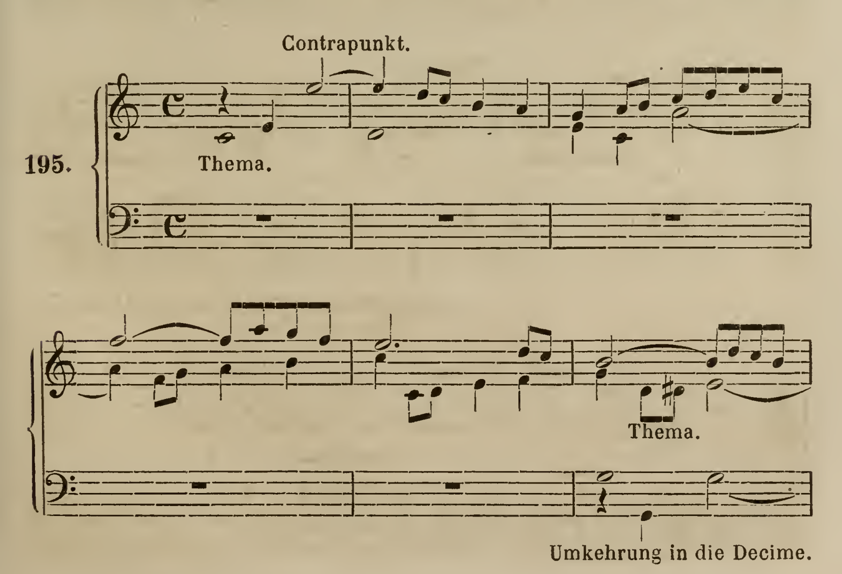
Dass solche Sätze verschiedenartig umgekehrt werden können, wird ebenfalls bekannt sein, z. B.
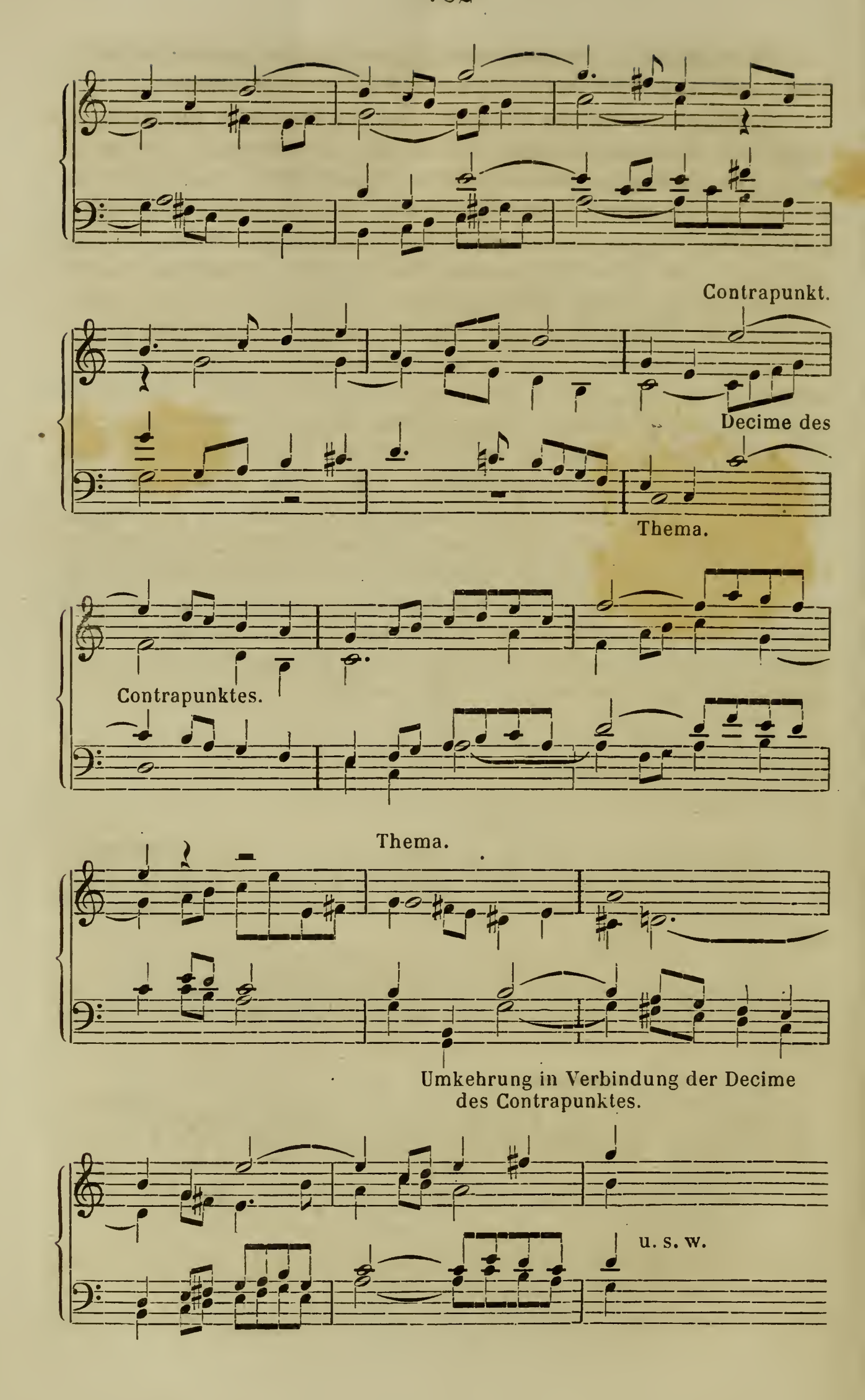


Die Beispiele *a.* und *b.* geben die einfachen Terzenfortschreitungen, die durch die Versetzung in die Oktave entstehen.

Im Beispiel *c.* ist zum *Cantus firmus* die Unterterz hinzugefügt. Wenn nun aber der Hauptsatz selbst nicht mit einer besondern Strenge gearbeitet ist, so wird sich immer finden, dass eine oder die andere Umkehrung Verhältnisse zeigt, die nicht brauchbar sind. Da es jedoch bei der angewandten Composition nicht darauf ankommen kann, dass alle möglichen Versetzungen in vollständiger Nachahmung und überhaupt alle angewendet werden, so wird, wenn nur sonst der Hauptsatz formell richtig gebildet ist und dem beabsichtigten Ausdruck entspricht, die Nothwendigkeit eintreten, entweder nur die passenden Umkehrungen zu gebrauchen — was allerdings eine grosse Aufmerksamkeit auf die Bildung des ganzen Tonstücks nöthig macht — oder durch eine frei hinzutretende Stimme gewisse Unebenheiten auszugleichen, oder auch, wenn dies nicht möglich ist, durch kleine Aenderungen Uebelstände zu beseitigen. Denn es kann bei einer wirklichen Composition nicht darauf ankommen, dass einzelne Glieder derselben mit einer besondern, wir möchten sagen, eigensinnigen Strenge ausgeführt werden, sondern dass sie sich den Verhältnissen des Ganzen angemessen zeigen. Die Bildung des Ganzen wird die des Einzelnen bestimmen und beherrschen.

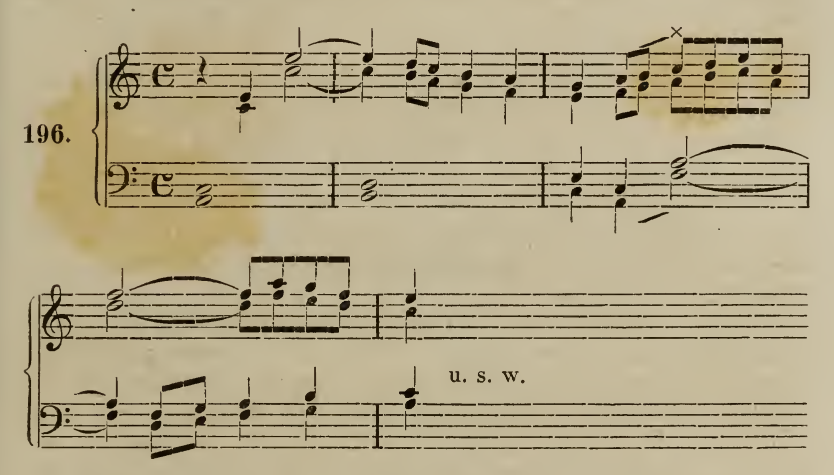
In Folgendem versuchen wir eine kurze Anwendung obiger Sätze im Zusammenhange:




Contrapunkt.
Decime des
Thema.
Contrapunktes.
Thema.
Umkehrung in Verbindung der Decime
des Contrapunktes.
u. s. w.

In obigem Satze zeigen sich die Umkehrungen von Nr. 194 angewendet, ausser jener unter *c*. Die einfache Verwendung des Contrapunktes in der Decime vom sechsten Takte an lässt die vom ursprünglichen Contrapunkte verschiedene Verwendung desselben nur dem aufmerksamen und geübten Ohre erkennbar sein, während alle übrigen viel deutlicher erscheinen. Der im zweiten Takte angebrachte Nonenvorhalt ist vielen anderen Stellungen der Stimmen nicht günstig, namentlich wenn man durch die Hinzufügung der Unterterz zum Thema den Satz vierstimmig benutzen wollte; doch selbst dies wird in gewissen weiten Lagen ausführbar sein, z. B.:

196.



Hierbei tritt nun der S. 180 bei Nr. 193 erwähnte Uebelstand noch mehr zu Tage; ausserdem würde sich der Satz in dieser Weise wohl benutzen lassen.

Zum weitern Studium kann die 10. Fuge aus S. Bach's »Kunst der Fuge« empfohlen werden; ausser dieser finden sich viele andere Fugen älterer und selbst neuerer Zeit, die an gewissen Stellen den doppelten Contrapunkt der Decime enthalten.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Die Fughetta. Das Fugato. Der freifugirte Satz.

Die Fughetta ist eine kleine abgekürzte Fuge, deren Plan und Anlage entweder keine weitere Ausführung gestattet, oder wenigstens nicht vermissen lässt. Gewöhnlich ist die erste Durchfüh-

rung des Themas einer ausgeführten Fuge gleich, die weiteren Durchführungen sind jedoch mehr oder weniger kurz gehalten oder auch blos angedeutet. Ueber das Specielle solcher Sätze lässt sich wenig sagen, da die Form vorliegender Muster sehr mannigfaltig ist, und hierbei mehr wie anderswo der Intention des Componisten überlassen bleiben muss, wie weit die Ausführung der Fuge sich erstrecken soll. Dass die Fughetta den Uebergang in ganz freie Sätze eben so ausschliesst, wie die eigentliche Fuge, dient ihr zur Charakteristik und zum Unterschied von andern fugenartig gebildeten Tonstücken. Unter den Choralvorspielen für Orgel von S. Bach finden sich eine Menge über eine Choralstrophe componirte Fughetten, deren verschiedene Gestaltung einen Einblick in das Wesen derselben geben wird.

Unter Fugato versteht man entweder dasselbe, was Fughetta bedeutet, oder auch eigentlich jene kurzen Fugensätze, die, ohne selbstständig zu sein, sich an andere freie Sätze eng anschliessen, ganz nach Fugenart beginnen, in mehr oder weniger Ausführlichkeit so zum Schluss führen oder auch wieder zum freien Satz zurückleiten. So finden sie sich in Sonaten, Symphonien, Ouvertüren in der mannigfaltigsten Art, so dass über ihre Form sich weiter nichts Bestimmtes sagen lässt.

Gleich unbestimmt ist die Benennung »fugirter Satz«, worunter theils ein solcher verstanden wird, wie er unter der Benennung Fugato beschrieben wurde, theils: wenn er, als Fugensatz beginnend, früher oder später in den freien Satz übergeht, wie z. B. der Anfang des Scherzo der neunten Symphonie Beethoven's, des Trio der *C*moll-Symphonie, eine Stelle des Trauermarsches der Eroica, und andere: welcher aber oft nichts Anderes ist, als ein nach Art der Fugen eintretender, sonst aber durch einfache Nachahmungen gebildeter Satz. Da es sich hier nur um Bestimmung und Erklärung einiger Kunstausdrücke handelt und die Anwendung jeder besondern sich darbietenden Gelegenheit überlassen bleiben muss, so wird Obiges zur Begriffsbestimmung genügen. Bei der zuletzt erklärten Benennung mag das verglichen werden, was im zwanzigsten Kapitel über die am freiesten entwickelte Fuge gesagt wurde.

Da diese Form der Fuge in gewisser Beziehung, und insofern sie auch freie Zwischensätze zulässt, Aehnlichkeit mit fugirten Tonsätzen hat, so wird der Unterschied nur darin zu suchen sein, ob der Arbeit im gebundenen oder Fugenstyl der Hauptantheil zugetheilt ist, oder dem freien Satze. Ist das Erste der Fall, so wird der Tonsatz immer als Fuge gelten, ist es das Letzte, so kann natürlich von einer eigentlichen Fuge nicht die Rede sein. Am besten aber

wird der Ausdruck durch die Form jener Chorsätze erklärt, die sich häufig in den Oratorien von Händel, in den Kirchenstücken von S. Bach und auch in den geistlichen Oratorien der neuern Zeit, deren Form sich meistens auf die der Erstgenannten stützt, findet. An den ersten Eintritt der Stimmen, der oft streng, oft nur durch äussere Gestaltung nach Art der Fuge, oder auch im ganz freien, homophonen Styl erfolgt, schliessen sich freie Nachahmungen des Themas an, ohne die Gesetze und Forderungen der wirklichen Fuge weiter zu berücksichtigen, so dass eben nur die Nachahmungen, als Material der Fuge sowohl, wie anderer fugirter oder canonischer Sätze, die Aehnlichkeit zwischen beiden bewirken.

Zum Schluss.

Andeutungen für den Uebergang von den theoretischen Studien zur angewandten Composition.

Wie das Studium der Fuge die höhere Ausbildung der contrapunktischen Formen bezweckt und mit Recht an die Spitze aller theoretischen Studien gestellt wird, so ist nicht zu verkennen, dass die Fuge selbst eine eigene Kunstform bildet und mit derselben bereits der Uebergang zur angewandten Composition begonnen hat. Dies wird jedoch nur für denjenigen Componisten Geltung haben, der sich von dieser Kunstform besonders angezogen fühlt und seine Kräfte hauptsächlich ihr widmet, und dessen Ausbildung einen so hohen Grad erreicht hat, dass alle künstlerischen Erfordernisse, die natürlich auch die vollendete Fuge beansprucht, ihm als das Hauptziel des Strebens gelten können, ohne durch die technische und mechanische Gestaltung der Form gehemmt zu sein. Da aber die hauptsächliche Beschäftigung mit der Fuge der seltnere Fall ist und anderntheils das Studium derselben als Mittel zum Zweck dient, so werden Andeutungen darüber, welcher Weg nach Beendigung dieser Studien einzuschlagen ist, um die Ausbildung als Componist auf rationelle Weise zu befördern, nicht unpassend erscheinen.

Wer Kraft und Befähigung zur Composition in sich fühlt, wird kaum, selbst bei gewissenhafter Vollendung seiner theoretischen Studien, während dieser Zeit sich von Compositionsversuchen abhalten lassen. Es kann dies weder getadelt, noch absolut davon abgerathen werden, wenn diese Versuche sich auf Kleinigkeiten — etwa Lieder, kleine Clavierstücke und Aehnliches — beschränken, wenn zugleich in ihnen die Grundzüge der Formenbildung erlernt werden; aber es ist dabei nicht ausser Acht zu lassen, dass die grösseren Kunstformen und vor Allem der innere Werth jeder Komposition von der vollendeten Ausbildung des Componisten abhängig ist, die nur durch ein sorgfältiges Studium der canonischen Formen und der Fuge erreicht wird.

Nehmen wir dies als unleugbare Wahrheit an und haben wir gewissenhaft unsere Ausbildung bis zu unserm jetzigen Standpunkte befördert, so werden uns nach zwei Seiten hin Wege zur eigentlichen Composition offen stehen, je nachdem nun Beruf und Neigung hinweisen.

Der vierstimmige polyphone Satz ist uns zunächst zu eigen geworden, ihn müssen wir bei dem Uebergange zur Composition eine Zeitlang möglichst festzuhalten suchen. Zu diesem Zwecke bietet sich für den Ernststrebenden, ausser vierstimmigen Liedern, die Form der Motette als die nächste Kunstform dar. In ihr lässt sich alles bisher Erlernte, von dem einfach harmonischen Satze an, von der canonischen Schreibart bis zum Fugato, zur Fuge praktisch anwenden; in ihr lassen sich alle contrapunktischen Formen und Bildungen, bald in strenger, bald in freier Weise benutzen, und sie wird, da sie es mit dem gegebenen Worte zu thun hat, uns auch auf den wirklich künstlerischen Ausdruck direct hinweisen. Es kann bei diesen Andeutungen nicht unsere Absicht sein, tiefer auf die Behandlungsweise einzugehen, um zu zeigen, welcher Text eine contrapunktische, eine canonische Weise, welcher eine homophone veranlassen dürfte; es würde dies und die ganze Behandlungsart ein besonderes Lehrbuch fordern. Nehmen wir aber an, dass bei dem Uebergange zur angewandten Composition unsere nächste Absicht immer nur die Ausbildung und Uebung unserer Kräfte sein wird; so dürfte im Allgemeinen die polyphone Schreibart vorzugsweise anzuwenden sein, weil sie gerade diesem unsern Zweck am meisten entsprechen wird.

Die Motette enthält Chor- und Solosätze, getrennt oder vermischt. Die erstern werden namentlich der polyphonischen Schreibart anheimfallen. Dabei ist vorzüglich darauf zu sehen, dass die Hauptsätze des Textes — die Hauptgedanken desselben —, der mehrere dergleichen enthalten kann, durch besondere Motive

ihren entsprechenden musikalischen Ausdruck erhalten. Diese Motive können einzeln oder zusammen, je nach ihrer Stellung im Texte selbst, in verschiedenen Formen ihre Durchführungen erhalten. Diese Durchführungen sind in ein entsprechendes Verhältniss zu einander zu bringen, damit das ganze Tonstück sich in künstlerischer Weise gestalte und ordne.

Eine Erweiterung dieser Uebungen kann durch Hinzufügung einer Instrumentalbegleitung erfolgen. Der Entwurf unserer Chor- und Solosätze wird hierbei als der innere Kern dienen, zu welchem die Begleitung nur von aussen hinzutritt, ohne dass sie zunächst grössere Bedeutung und Selbstständigkeit beansprucht. Immer aber wird diese Begleitung uns schon reichere Mittel zu Gebote stellen, die durch ihr Anschmiegen an die Gesangpartien eine sichere Grundlage und Stütze erhalten, mehr als eine unbeschränkte Benutzung derselben dem Ungeübten und Uneingeweihten gewähren würde.

Diese Instrumentalbegleitung kann sein Orgel- oder Orchesterbegleitung.

Die Orgelbegleitung wird grösstentheils durch einfache Unterstützung der Gesangpartien unter Berücksichtigung der Natur des Instruments erfolgen müssen. Dies gilt namentlich bei den Chorsätzen, wobei natürlich eine grössere Ausführlichkeit und Fülle der Harmonie nicht auszuschliessen ist. Bei Solosätzen wird sie den harmonischen Theil übernehmen, oder auch durch contrapunktische Begleitung die fehlenden Stimmen ersetzen können.

Die Orchesterbegleitung zu Chorsätzen wird als Anfang und Grundlage der Instrumentation überhaupt dienen können, denn die Nothwendigkeit, an die gegebenen Singstimmen und ihre Fortschreitung eng anzuschliessen, macht diese Uebung ganz besonders geeignet, die ersten Grundzüge der Instrumentation auf die einfachste Art aufzufassen, und wird den Uebergang zu Orchesterwerken an sich sehr wesentlich erleichtern.

Der zweite der oben angeführten Wege zum Uebergang zur angewandten Composition, der entweder nach dem oben vorgeschlagenen, oder auch gleichzeitig betreten werden kann, ist die Composition von Streichquartetten, wodurch das Feld der Instrumental-Compositionen eröffnet wird. Die Nützlichkeit dieser Uebungen ist so allgemein anerkannt, dass es wohl keinen bedeutenden Componisten der neuern Zeit gegeben hat, der sich nicht früher oder später dieser Compositionsgattung zugewendet hätte. Eng schliesst sich dieselbe an den uns geläufigen vierstimmigen Satz an, ohne in der Natur der Instrumente liegende Mehrstimmigkeit und sonstige Erweiterungen auszuschliessen. Mit diesen

Uebungen wird sich aber auch ein tieferes Studium der Formenlehre verbinden müssen, wenn etwas Genügendes und in künstlerischer Weise Gestaltetes hervorgebracht werden soll.

Es kann nicht unsere Absicht sein, tiefer auf diesen Gegenstand einzugehen; es galt hier nur Andeutungen zu machen, die den Kunstjünger auf Wege zur Ausbildung hinweisen, die von jedem Erfahrnen als zweckmässig empfohlen werden.

Sachregister.